Fr. 2.50

CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM | INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

XXIX. JAHRGANG NR. 8 AUGUST 1950

typon - Filme

typon - Film - Papiere

typon - Photo - Papiere

TYPON - BURGDORF

Aktiengesellschaft für Photographische Industrie

Telephon (034) 2 13 24

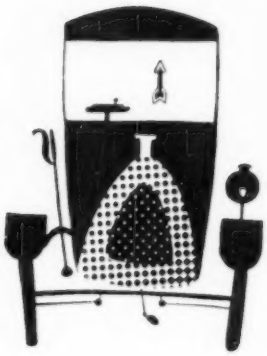
Schweizer Qualitätserzeugnis.
Ausgebauter Satz hochwertiger Objektive,
vom Weitwinkel bis zur längsten Brennweite.

Die
integrale
Kleinbildkamera.

Vollsicht-Spiegelreflexeinstellung aufrecht und **seitenrichtig.**
Uneingeschränkte Aufnahmemöglichkeiten ohne teures Zubehör.
Mit der Normaloptik gekuppelter Entfernungsmesser für Schnappschüsse.
Verschluss mit Blitzlichtsynchronisation bis zur 1/1000 Sekunde.

Verlangen Sie Druckschriften bei Ihrem Photohändler.

Fabrikat der Firma PIGNONS A.G., Ballaigues (Waadt) Schweiz.



KLAPROTH + BRON

Hochmodern war einst der Wagen
heute könnt' man das nicht sagen

aber heute kennen wir ganz andere
Errungenschaften:

Blitzlichtgeräte Original Rebikoff
Farbtemperaturmesser Original Rebikoff
Kennen Sie unser Delfinierverfahren?
Verlangen Sie Prospekt oder Vertreterbesuch

BRON+CO

Basel
Petersgraben 61
Tel. (061) 41555

CAMERA

kann in folgenden Ländern abonniert werden:
peut être abonnée dans les pays suivants:
can be subscribed to in the following countries:

Argentinien
Libreria E. Beutelspacher, Apartado 50, Buenos-Aires

Belgique
J. Gerraerts, 34, rue Delescluze, Berchem-Anvers
Julius Deprez, Bergstrasse 29, Eupen
A. Jamar, Chaussée de Heusy 162, Verviers

Brasilien
Agencia de Revistas Stark, Caixa Postal 2786, Sao Paulo
J. Farkas, Caixa Postal 2030, Sao Paulo

Dänemark
Belgisk Import Compagni, Landemaerket 11, Kopenhagen
C. A. Reitzel, Norregade 20, Kopenhagen

Great Britain
E. Nelles, Bookseller, 14, Dominion Street Finsbury, London E. C. 2
Bailey Bros. & Swinfen Ltd., 26-27 Hatton Garden, London E. C. 1

Finnland / Suomi
Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki
Rautatiekirjakauppa Oy., Helsinki

France
Marc Leclère, 22, rue de Nancy, Chavigny (M.-et M.)
Librairie Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris VIe

Holland
Internat. Agency for Trade Journals, Hendriklaan 73, Roermond
N. V. Uitgeversmaatschappij «Focus» Fotografische Literatuur, Bloemendaal N. H.
Fotohandel Kupferschmidt, Laan van Meerdervoort 43, Den Haag
Meulenhoff & Co., Beulingstraat 2-4, Amsterdam

India
Continental Photo Stores
243—45 Hornby Road, Bombay 1

Luxembourg
Messagerie Paul Kraus, 29, rue Joseph-Junck, Luxembourg-Gare

Norwegen
Narvesens Kioskkompani, Stortingsgata 2, Oslo

Oesterreich
Verlag Josef Gottschammel, Linke Wienzeile 36, Wien 56

Portugal
Alvaro Goncalves Pereira, P. Dos Restauradores 13-2°, Lissabon

Schweden
Ostres Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm
N. J. Gumperts Bokhandel, Goteborg
Nerliens Foto AB, Box 95, Stockholm
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm

South Africa
Photo. Publishing Co. of South Africa, P. O. Box 9612 Johannesburg, South Africa

Tschechoslowakei
Orbis Zeitungsvertrieb, Stalinova 56, Prag XII

U.S.A.
Dr. Charles Heite, 16 West 90th Street, New York 24 N. Y.
Ravelle Foreign Trade Service, 5700 Oxford Street, Philadelphia 31, Pa.

In den folgenden Ländern kann «Camera» bei den Postämtern abonniert und in der betreffenden Landeswährung (also ohne Einholung der Devisenbewilligung) bezahlt werden: Belgien, Dänemark, Finnland, Italien, Luxemburg, Niederlande, Norwegen, Portugal, Schweden, West-Deutschland.

CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE

XXIX. JAHRGANG NR. 8 AUGUST 1950

INDEX

Umschlag – Cover Couverture: Photo Ingeborg de Beausacq
«Trompe l'œil»

Bekenntnisse eines Kleinkamera-Mannes
Déclaration d'un amateur du petit format
Confessions of a Miniature Camera Enthusiast

Schemen und Schatten am Mississippi – Ombres le long du Mississipi
Ghosts along the Mississippi

Lichtfilter beim Farbenfilm

Großer internationaler Photo-Wettbewerb 1950
Grand concours international de photographie 1950
Great International Photographic Competition 1950

Photographen unter sich – Les photographes entre eux / Photographer's notes

Photo-Ausstellungen

Mitteilungen

Buchbesprechungen

REDAKTION: WALTER LAUBLI

ABONNEMENTS / SUBSCRIPTIONS

SCHWEIZ: jährlich Fr. 16.–, halbjährlich Fr. 8.–, Einzelnummer Fr. 2.–
AUSLAND: jährlich S. Fr. 26.–, halbjährlich S. Fr. 13.–, Einzelnummer S. Fr. 2.50

VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)
EDITEURS: C.-J. BUCHER S. A., LUCERNE (SUISSE)
PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE (SWITZERLAND)

INGEBORG DE BEAUSACQ

Man kann nicht von Ingeborg de Beausacqs Arbeit sprechen, ohne vorher etwas über ihre Persönlichkeit zu sagen. In unserer hochmechanisierten Welt, in der Spezialisten und Techniker das letzte Wort zu haben scheinen, ist es erfrischend, die Gegenwart ihres wirklich menschlichen Wesens zu fühlen, die Ausstrahlungen ihres klassisch geschulten Intellekts. Sie ist ein Renaissance-Typ. Von sich selbst sagt sie gerne, sie sei ein «runder» Mensch, sie sieht die Welt «rund» und komplex, nicht vom begrenzten Gesichtswinkel des Spezialisten aus, sondern mit Abstand und allumfassend. Diese Einstellung kommt in ihrer Arbeit zum Ausdruck.

Man ist erstaunt und entzückt von ihrem Reichtum an Ideen, von der Leichtigkeit, mit der sie die verschiedensten Techniken anwendet. Man findet keine Wiederholungen, keine Manieriertheit, keine Klischees. Überall spürt man den Ausdruck eines künstlerischen Temperaments. Mit dem ersten Schiff, das zu Beginn des zweiten Weltkrieges in Brasilien anlegte, kam Ingeborg de Beausacq von Frankreich nach Rio de Janeiro. Zum ersten Male hatte sie ihr Leben zu verdienen und entschied, einen Beruf aus dem zu machen, was ihr bis dahin eine Liebhaberei gewesen war: Photographie. Ihre Ausrüstung bestand aus einem Rolleiflex, scharfer Beobachtungsgabe, einem kritischen Auge und einem bestimmten Gefühl für Qualität. Ihre Laufbahn in Brasilien bekam dann das, was man als Beispiel für eine erfolgreiche Karriere anführen könnte. Sie photographierte Persönlichkeiten und Mode und war bald der bekannteste Photograph in Rio de Janeiro und São Paulo. Arbeitsam und ehrgeizig, entschloß sie sich, Ende 1948 nach New York zu übersiedeln.

Was einen auf den ersten Blick beeindruckt, ist die Vielseitigkeit ihrer Arbeit. Es scheinen ihr keine Grenzen gesteckt zu sein, weder in der Wahl ihres Subjekts noch in der Art, es zu behandeln. Hier ist ein Talent am Werk, schöpferisch, kontrolliert und in Disziplin gehalten. Hier ist die Arbeit eines Könners, der weiß, welche Technik anzuwenden, um das Wesentliche zur Geltung zu bringen. «High keys», «low keys», «sharp focus», «soft focus», Dunkelkammertricks», alle diese Dinge wendet sie geschickt an, um entweder die Eigenart eines Materials zu betonen oder den Charakter einer Person, die Eleganz eines Kleides oder die Stimmung einer einsamen Nacht in Manhattan.

Es ist interessant, wie sie das Problem löst, eine zu verkaufende Ware zu präsentieren und Augen zur Aufmerksamkeit zu zwingen, die gelangweilt und übersättigt von Reklamebildern sind. Sie wendet eine Art von Schockeffekt an, indem sie Elemente zusammenbringt, die logischerweise nichts miteinander zu tun haben, die jedoch eine gewisse Materialverwandtschaft haben, und die durch ihre Nebeneinanderstellung Gefühlsassoziationen erwecken und gewisse beabsichtigte Stimmungen hervorbringen. Die Photographie von einem Nerzcape über einem Abendkleid von Schiaparelli, Sand und schaumige Meereswellen als Hintergrund benutzend, ist ein Beispiel dafür. Sie kennt die Bedeutung der niedrigen Horizontlinie in einem Bild, von Parallelen, die sich in der Unendlichkeit treffen, und sie liebt, mit diesen Dingen zu spielen. Sie möchte gerne eines Tages ein weißes Brautkleid photographieren mit dem Großglockner-Gletscher als Hintergrund...

De Beausacqs Streben nach Synthese und Vereinfachung bringt ihre Kompositionen zu einer klassischen Ausgeglichenheit. Ihre Lichter sind sparsam und weise dosiert und folgen keiner festen Schablone. Sie findet für jede Aufgabe eine neue und unerwartete Lösung.

Zusammenfassend könnte man sagen: De Beausacq zeichnet sich aus durch Erfassung des Wesentlichen, durch sichere Anwendung der jeweilig notwendigen Technik, um dieses Wesentliche photographisch auszudrücken. Ihr Werk zeigt reifes Verstehen, und über allem liegt ein gewisser weiblicher Charme und eine Note von wahrer Eleganz.

On ne peut parler de l'œuvre photographique d'Ingeborg de Beausacq sans évoquer sa personnalité. Dans le monde actuel mécanisé, où le technicien et le spécialiste règnent à outrance, il est rafraîchissant de découvrir sa présence humaine, l'irradiation de son esprit formé aux disciplines classiques et l'universalisme de son caractère de la Renaissance.

Ingeborg de Beausacq voit le monde comme un objet rond et complet, avec un esprit charmant qui est à l'opposé de la sécheresse du spécialiste. Et c'est l'impression dominante qui ressort de son œuvre.

On est surpris et enchanté chez elle par l'abondance des idées, et par la facilité avec laquelle elle embrasse les techniques les plus diverses. Les effets ne sont jamais obtenus par la répétition ou par un maniérisme facile, mais révèlent une imagination jamais à court.

Ingeborg de Beausacq débarqua au Brésil au début de la dernière guerre d'un des premiers bateaux à quitter l'Europe. A Rio de Janeiro, elle fut pour la première fois placée dans la nécessité de gagner sa vie. C'est ce qui la décida à transformer son goût pour la photographie en profession. Son équipement consistait en un Rolleiflex, un œil aigu, observateur et critique, et en un sens très sûr de la qualité. C'est pourquoi les années qu'elle passa au Brésil représentent l'histoire d'une carrière à succès. Spécialisée dans la photographie de modes et de personnalités importantes, elle devint rapidement le premier photographe de Rio de Janeiro et Sao Paulo. Douée d'une grande force de travail et de beaucoup d'ambition, elle arrive à New-York, fin 1948.

Il est impressionnant de noter la haute diversité de son travail. Aucune monotonie dans le style ou dans le sujet. Nous nous trouvons en présence d'un tempérament créateur que contrôle un esprit discipliné. Voici un artisan qui sait choisir le moyen technique qui convient à exprimer l'essentiel.

« High key », « low key », « soft focus », « sharp focus », etc. sont maniés avec aisance afin d'accentuer le grain d'un matériel, le caractère d'un individu, l'élégance d'un vêtement ou l'atmosphère d'une nuit solitaire à Manhattan.

Devant les problèmes que suscitent la présentation d'articles manufacturés à des yeux sursaturés de publicité, Ingeborg de Beausacq emploie des effets de choc en rassemblant des éléments disparats à première vue, mais dont une certaine affinité dans la matière provoque des associations d'idées et d'émotions. L'image d'une cape de vison sur une robe du soir de Schiaparelli avec au deuxième plan la plage et les vagues ourlées de blanc est une parfaite réussite dans le genre romantique.

Elle sait l'importance d'une ligne d'horizon placée bas, de parallèles convergeant à l'horizon et s'amuse à en tirer les effets les plus divers. On l'imagine photographiant une jeune mariée sur un fond de glaciers...

Sa recherche de la simplicité dans la synthèse l'amène à une grande harmonie de composition, ses lumières sont savamment dosées et bien placées et n'obéissent jamais aux préjugés de la routine. Et quand elle aborde un nouveau sujet, c'est toujours avec fraîcheur et originalité.

En résumé, le style d'Ingeborg de Beausacq réside dans la compréhension de l'essentiel, dans la faculté de trouver une technique appropriée pour l'exprimer, dans le goût sûr qu'elle déploie et dans la grâce, la légèreté et l'élégance toute féminine dont elle revêt chacune de ses créations.

One cannot speak of Ingeborg de Beausacq's work without talking about her personality. In our highly mechanised world, where the technician and the specialist seem to have the last word, it is refreshing to feel the presence of a real human being, the irradiation of a classically trained brain, the fullness of her Renaissance-like character. She likes to say of herself that she is a "round" person. She sees the world "round" and complex, not from the angle of a specialist but in a charmed manner that is detached and all-embracing. Her work reveals this quality.

The word "l'enchantement" occurred to me looking at de Beausacq's photographs. One is enchanted and surprised by the abundance of ideas, by the facility in handling the most opposed techniques. Effects are untainted by mannerism, repetitions or clichés, they sustain a superb flight of imagination.

The first ship arriving in Brazil at the beginning of World War II brought Ingeborg de Beausacq from France to Rio de Janeiro. For the first time in her life, she was faced with the problem of earning her own living and so decided to make a profession of her hobby: Photography. Her equipment consisted of a Rolleiflex, an observing and critical eye and a sure feeling for quality. Her years in Brazil became an example for what might be considered a typical American success story. She photographed personalities and fashion and became the foremost photographer of Rio de Janeiro and Sao Paulo. A hard worker and ambitious, she came to New York at the end of 1948.

One is impressed by the wide range of her work. There seem to be no limitations to her, either in the subject or in its treatment. Here is a creative temperament, controlled by a disciplined mind. Here is the work of a craftsman who knows by what technical medium to bring out the essential. High key, low key, sharp focus, soft focus, darkroom-tricks, all these "secrets of the trade" are easily handled by her to accentuate the texture of a material, the character of a person, the elegance of a dress or the mood of a lonely night in Manhattan.

Facing the problem of presenting merchandise, of catching the attention of bored and picture-saturated eyes, de Beausacq uses a sort of shock effect by bringing elements together that have no logical but some textural relationship, which by their combination evoque emotional associations. Her photograph of a minkcape over a Schiaparelli evening dress against the background of sand and white tipped waves is an example of how she creates a romantic mood.

She knows the significance of a low horizon line, of parallels converging in space and likes to play with such things. She would like to photograph a bride's white dress against the Gletscher of the Gross-Glockner...

All this is done with so much taste and discretion that one is not aware of the trick. Trying for synthesis and simplicity, she arrives at well balanced compositions, her lights are wisely dosed and carefully placed and never follow a standard pattern. Her approach to every subject is always a new and unexpected one.

De Beausacq's style is comprehension of the essential, facility in applying the appropriate technique to express it, mature apprehension combined with a wonderful touch of femininity, lightness and elegance.

P. K. Thomajan

1 Junge Tänzerin
Jeune Danseuse
Young Dancer

2 Porträt : Marcel Hanseune

3 Strümpfe
Presenting Stockings
Bas

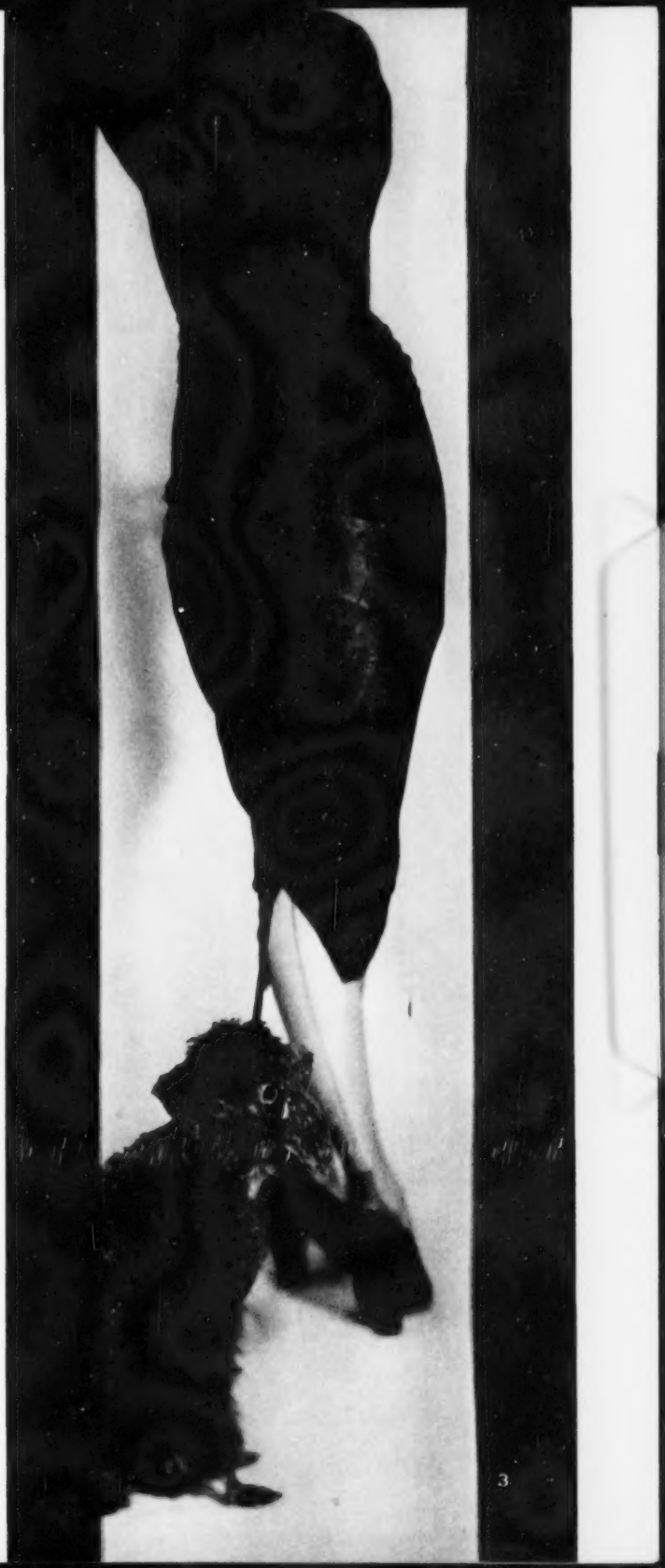
4 Abendkleid
Evening Dress
Robe du soir

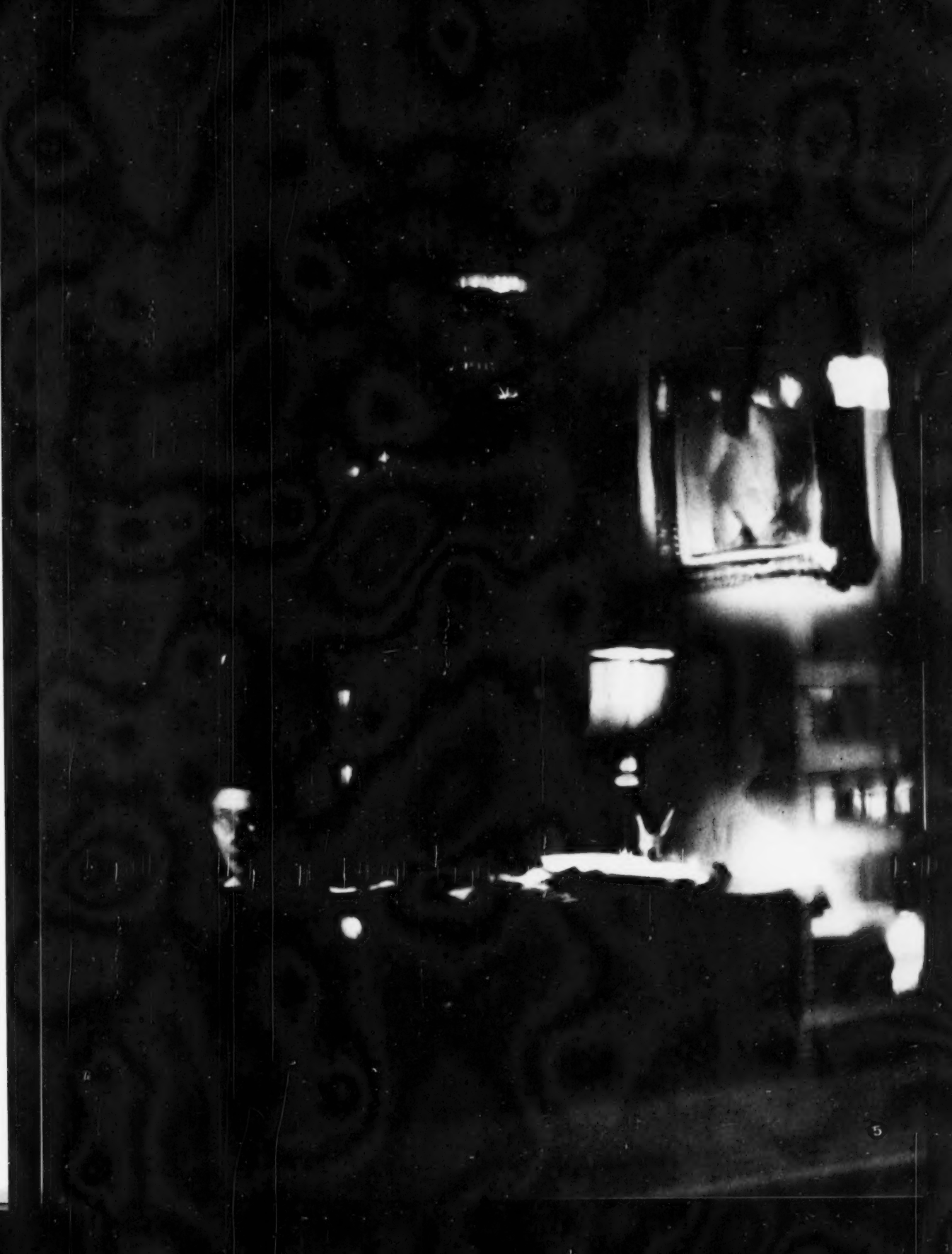
5 Nacht in Manhattan
Lonely Night in Manhattan
Nuit de Manhattan

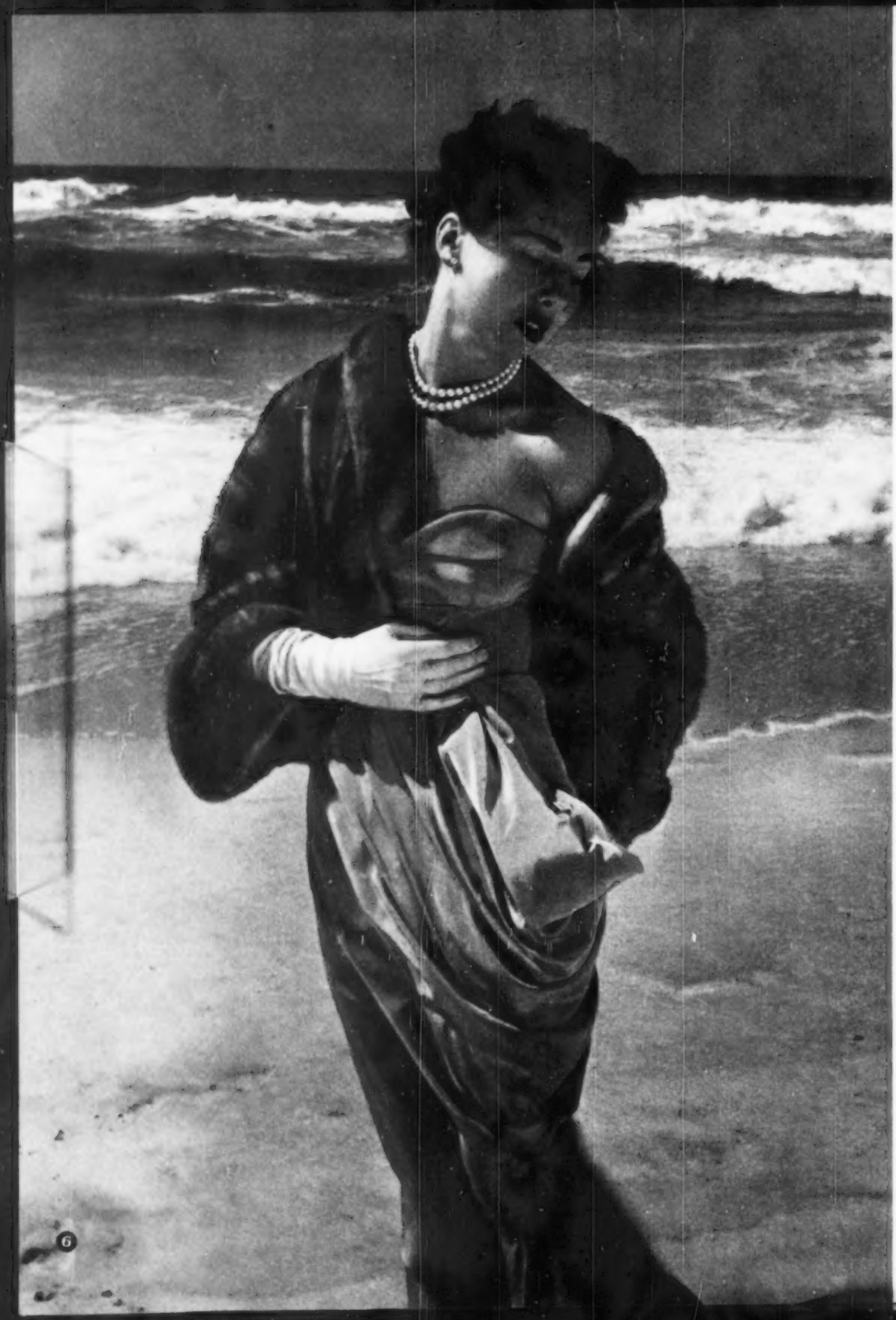
6 Nerz-Cape
Mink Cape
Cape de vison

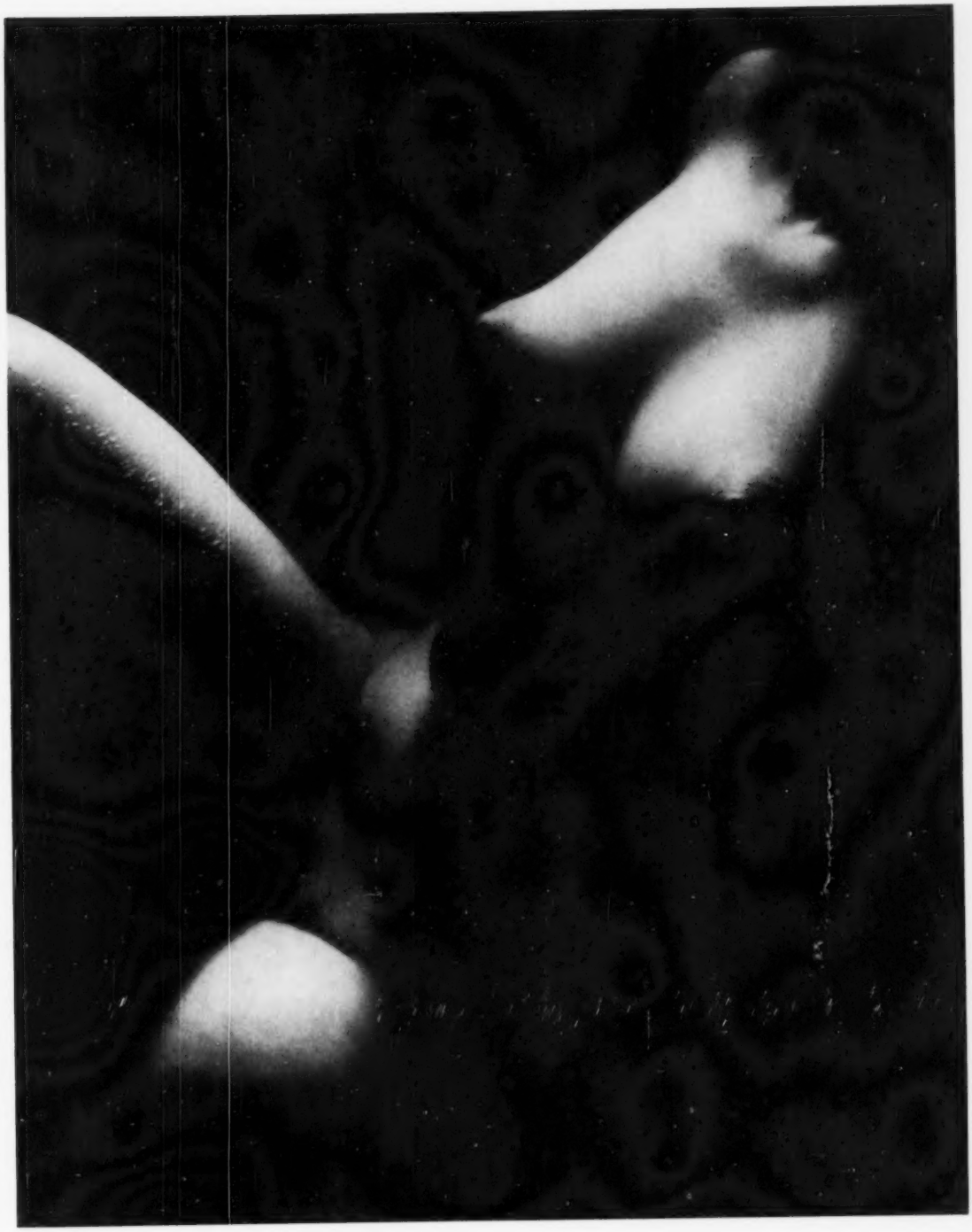
7 Porträt : Renee Jean Marie

8 Männerporträt
Portrait of a man
Portrait d'homme









Bekenntnisse eines Kleinkamera-Mannes

Fritz Neugaß

Selbstbildnis – Self-portrait – Autoportrait

Ein Freund von mir wurde von einem Magazin beauftragt, Herbstlandschaften aufzunehmen. Er war dabei, seine Kameras und Filme zusammenzupacken, als ich ihn fragte: »Nehmen Sie nicht eine Kleinbild-Kamera mit?« Verächtlich zuckte er die Achseln: »Ich will doch wirkliche Bilder machen und nicht nur herunterknipsen. Wenn ich das wollte, könnte ich ein Skizzenbuch mitnehmen.«

Ich lasse nicht gerne etwas auf die Miniaturkamera kommen, da ich fast ausschließlich mit einer Kleinbild-Kamera arbeite. Andererseits ist mein Freund kein Amateur, sondern ein ernsthafter Berufsphotograph. So überlegte ich mir, warum ich eigentlich die Kleinkamera vorziehe.

Einmal ist es eine gewisse Bequemlichkeit; wenn immer ich aus dem Hause gehe, habe ich eine Kamera bei mir, und ich würde natürlich nicht gern ständig schwere Apparate mit mir herumschleppen. Der wesentliche Punkt liegt aber wohl darin: ich will ja nicht unbedingt »Bilder« machen, ich will berichten. Nicht Bericht erstatten, wie die Pressephotographen, die die neuesten Tagesereignisse zeigen, sondern berichten vom täglichen Leben. Menschen auf der Straße, bei der Arbeit und beim Spiel, Kinder und alte Leute, das Leben in allen seinen Phasen. Ich photographiere, was mir begegnet, wenn ich damit etwas vom heutigen Leben aussagen kann, ganz gleich, ob es alltäglich ist oder ungewöhnlich, aktuell oder zeitlos. Mich interessiert beinahe alles, das scheinbar unbedeutende Objekt reizt mich im allgemeinen mehr als das großartige. Gewisse Voraussetzungen sind jedoch nötig um unscheinbares Material im Bilde wiederzugeben.

Ein wesentlicher Faktor ist das Licht. Photographieren heißt ja »mit Licht zeichnen«. Zwar kann man mit Blitzlicht und Lampen die dunkelsten Ecken ausleuchten. Dies geschieht aber oft auf Kosten der Atmosphäre und Spontaneität, die für mich den Hauptreiz eines Bildes ausmachen. Ich versuche das gegebene Licht, sei es natürlich oder künstlich so auszunutzen, daß es dem Objekt Interesse, Modellierung und Leben verleiht. Die Gruppe in einer »Bar in Greenwich Village«, dem Künstler-Viertel New Yorks, empfängt durch das Sonnenlicht, das durch die Fenster auf die diskutierende Frau fällt, seinen natürlichen Akzent und die notwendige Konzentration. Der Muschel-Esser bei einer nächtlichen Fiesta im Italienerviertel wird von einem elektrischen Licht am Verkaufsstand beleuchtet. Die ganz offene Blende der Kamera erlaubte mir mit einer 50stel Sekunde aus der Hand zu arbeiten. Mit einer großen Kamera und ihren weniger lichtempfindlichen Objektiven wäre diese Aufnahme unmöglich gewesen.

Alle hier reproduzierten Beispiele zeigen meine Vorliebe für das ungestellte Bild. Mit einem großen Apparat ist es kaum möglich, unbeachtet Aufnahmen zu machen. Mit den kleinen handlichen Apparaten bleibe ich völlig unbemerkt. Ich komme mir vor, als wäre ich unter einer Tarnkappe, und dies steigert meine eigene Beobachtungsfreude. Das einfache Einstellen und Knipsen hilft mir, den gewünschten Ausdruck schnell festzuhalten, und außerdem sichert die Miniaturkamera eine größere Tiefenschärfe.

Ich mache mir keine Sorgen um die Regeln klassischer Komposition. Und doch photographiere ich nicht wahllos darauf los. Ich sehe eine Photographie, wie jedes andere graphische Blatt, als ein geschlossenes Ganzes an. Ein photographischer Druck soll eine einfache klare Aussage geben. So sehr ich Spontaneität liebe, so sehr verabscheue ich alle Verwirrungen des zentralen Motivs. Personen oder Gegenstände, die die Einheit des Bildes stören und seinen eigentlichen Inhalt verunklären. Durch sorgfältige Wahl des Standpunktes und des Objektives (Weitwinkel oder Teleobjektiv) kann fast jede zufällig gegebene Situation bildhaft wiedergegeben werden. Wo das nicht möglich ist, wo ein Bild nicht ohne erklärende Unterschrift sprechen würde, verzichte ich lieber auf die Aufnahme. Hin und wieder mache ich wohl auch einen kleinen Kompromiß an das gestellte Bild, indem ich einen störenden Gegenstand wegschaffe oder eine Person aus dem Blickfeld meiner Kamera hinauskomplimentiere.

Es liegt mir nicht, ein Negativ durch Experimente und technische Manipulationen erst in der Dunkelkammer zu einem Bild im Sinne eines vollendeten Kunstwerks zu machen. Die Qualität meiner Bilder ist in dem Moment entschieden, wo ich die Aufnahme mache. Habe ich den richtigen Augenblick erfaßt, dann ist das Bild gut, denn dann ist es gelungen einen Ausschnitt aus dem täglichen Leben festzuhalten.

Straßen-Ausstellung – Open Air Exhibit
Exposition en plein air: Washington Square

«Bowery»-Stroleh – Bum of the Bowery – Gueux de «Bowery»

«Neu und wenig gebraucht» – «New and slightly used» – «Neuf et peu usé»

Déclaration d'un amateur du petit format

Un de mes amis a été chargé par une revue de photographier des paysages d'automne. Il était en train de préparer ses appareils et ses films lorsque je lui ai posé la question: «Ne prends-tu pas aussi un appareil de petit format?» Avec un petit haussement d'épaules méprisant il dit: «Je veux obtenir de vraies images et non pas prendre des clichés au petit bonheur. Si c'était cela que je voulais faire, je pourrais prendre mon cahier de dessin.»

Je n'aime pas qu'on dise du mal des appareils de petit format, parce que je travaille presque exclusivement avec eux. D'autre part mon ami n'est pas un amateur, mais un véritable photographe de profession. Alors je me suis demandé pourquoi au fond je préfère un appareil de petit format.

D'abord il y a la question de commodité; chaque fois que je sors de la maison, j'emporte mon appareil, et naturellement je n'aimerais pas beaucoup trainer toujours avec moi un appareil lourd. L'essentiel cependant réside en ceci: ce ne sont pas des «images» que je recherche, mais des documents. Non pas des documents comme ceux des photographes de presse, qui montrent les derniers événements du jour, mais des reportages de la vie quotidienne. Des gens dans la rue, au travail, au jeu, des enfants et des vieillards, la vie dans toutes ses phases. Je photographie ce qui vient à ma rencontre pourvu que je puisse exprimer par là quelque chose de la vie actuelle, quelque chose de banal ou d'inaccoutumé, d'aujourd'hui ou de toujours, peu importe. Presque tout m'intéresse, l'objet apparemment insignifiant me charme en général plus que quelque chose de magnifique. Certaines conditions sont nécessaires cependant pour reproduire par l'image des choses peu significatives.

Un élément essentiel est la lumière. Photographier, c'est bien «dessiner avec la lumière». Certes on peut toujours éclairer le coin le plus obscur avec des lampes ou des lampes-éclair. Ceci se fait cependant très souvent au dépens de l'atmosphère et de la spontanéité qui font pour moi le charme principal d'une image. J'essaie de me servir de

la lumière donnée, telle qu'elle est, naturelle ou artificielle, de manière qu'elle donne intérêt, forme et vie au sujet. Le groupe dans la photo « Bar au Greenwich-Village », le quartier des artistes de New-York, doit son accent naturel et la concentration nécessaire à la lumière du soleil qui entre par la fenêtre et tombe sur la femme qui discute. Le mangeur de moules à un fiesta nocturne dans le quartier italien est éclairé par la lampe électrique de l'étalage. Le diaphragme tout ouvert de mon Rolleiflex m'a permis de tenir l'appareil à la main et de donner un temps de pose de $\frac{1}{30}$ de seconde. Avec un appareil plus grand et son objectif moins sensible à la lumière, cette photo n'aurait pas été possible.

Toutes les photos reproduites ici montrent ma préférence pour la photo non « posée ». Avec un grand appareil, il est presque impossible de faire des photos sans être remarqué. Avec les petits appareils maniables, je reste complètement inaperçu. Il me semble être caché sous le masque de l'invisibilité, et cela augmente ma propre joie d'observateur. La simplicité de la mise au point et du déclenchement m'aide à saisir rapidement l'expression voulue et en outre l'appareil de petit format m'assure une plus grande profondeur de champ.

Je ne me soucie pas des règles de la composition classique. Et cependant, je ne photographie pas tout à fait au petit bonheur. Comme n'importe quelle autre composition graphique, je considère une photo comme un tout. Une épreuve photographique doit dire quelque chose d'une façon simple et claire. Autant j'aime la spontanéité, autant je déteste toute complication du motif central: personnages ou objets qui nuisent à l'unité de l'image et dissimulent son vrai contenu. Par un choix méticuleux du point de vue et de l'objectif (grand angulaire ou téléobjectif), presque toutes les données que le hasard présente à nos yeux peuvent être reproduites par l'image. Là où ce n'est pas possible, où une image ne serait pas claire sans des légendes explicatives je préfère renoncer à la photo. De temps en temps je fais également un petit compromis en ce qui concerne la photo « posée », en ôtant un objet gênant ou en priant gentiment quelqu'un de sortir du champ de mon appareil.

Ce n'est pas dans ma nature, de transformer un négatif, par des expériences et des manipulations techniques dans la chambre noire, pour en faire une image dans le sens d'une œuvre d'art accomplie. La qualité de mes photos se décide au moment où je les prends. Si j'ai saisi le bon moment, l'image est bonne, car alors j'ai réussi à saisir une tranche de la vie de tous les jours.

Straßenarbeiter in New York | Street Workers in New York | Ouvriers de la voirie à New-York

Bar in Greenwich-Village | Pub in Greenwich-Village | Bar à Greenwich-Village

Stilleben | Still Life | Nature morte

Confessions of a Miniature Camera Enthusiast

A friend of mine was commissioned by a magazine to photograph autumn scenes. He was getting his cameras and films ready when I asked him, "Aren't you taking a Miniature Camera too?" He gave a deprecating shrug of his shoulders and said, "I want to take some real pictures and not just odd snapshots. If I wanted to do that, I would take my sketch-book along with me."

I do not readily let anything be said against the miniature camera because I work almost exclusively with a Miniature Camera. On the other hand, my friend is no amateur but a serious professional photographer. So I began to wonder why exactly I prefer a miniature camera.

Firstly, there is the question of convenience; whenever I go out of the house I always have a camera with me, and naturally I would not like to have to carry a heavy model around with me all the time. The

essential point however lies in the fact that I do not want to take just "pictures" — I want to report. Not reporting in the sense of press photography, where it is the most topical events of the day that count, but the capturing of scenes from everyday life. People in the street, at work and at play, young children and old people, life in all its phases. I photograph whatever comes my way if I can use it to express some aspect of everyday life, regardless of whether it is commonplace or unusual, topical or timeless. Almost everything interests me; the apparently trivial object usually charms me more than the most magnificent. However, certain conditions are necessary in order to reproduce insignificant material in a picture.

An essential factor is the lighting. Photography may be called "drawing with light". Certainly lamps and flashlights can be used to light up even the darkest corners. However this is often done only at the expense of the atmosphere and spontaneity which for me constitute the chief charm of a picture. I always try to use the existing light, whether natural or artificial, in such a way as to give interest, form and life to the subject. The group in "Bar in Greenwich Village", the artists' quarter of New York, receives its natural emphasis and the necessary concentration from the sunlight which falls through the window on to the woman talking. The man eating mussels at a fiesta in the Italian quarter by night is lighted by the electric light of the stall. The wide open aperture of my Camera allowed me to take this photograph without a stand, with an exposure of $\frac{1}{50}$ second. With a larger apparatus and its less light-sensitive lens, this photograph would not have been possible.

All the examples reproduced here show my preference for the unposed picture. With a large apparatus it is hardly possible to take photographs without being seen. With the small handy models I remain almost completely unnoticed. I imagine myself hidden under a cloak of invisibility, and this increases my own joy of observation. The simple focusing and release helps me to capture quickly the desired expression, and in particular the miniature camera ensures a greater depth of focus.

I do not worry at all about the classical rules of composition. And yet I do not take photographs just hap-hazard. I look on a photograph as on any other form of graphic art, as a complete whole in itself. A photographic print must give a clear, simple statement. Just as I love spontaneity, I hate all complication of the central theme — people or objects which disturb the unity of the picture and make its real content obscure. Through a careful choice of position and lens (telephoto — or wide angle lens) almost any chance situation can be reproduced pictorially. Where this is not possible, where a picture would not be clear without an explanatory description, I prefer to do without the picture. Now and then of course, I make a small compromise with regard to the posed picture, when I get rid of an object that is in the way or very politely ask someone in my field of vision to step aside.

It is not in me to carry out experiments and technical manipulations in the darkroom, in order to turn a negative into a picture in the sense of a perfect work of art. The quality of my picture is decided at the moment when I take my photograph. If I have seized upon the right moment then the picture is good; for then I have succeeded in capturing a slice of everyday life.

Harlem-Kind · Harlem Child · Enfant de Harlem

SCHEMEN UND SCHATTEN AM MISSISSIPPI

Clarence John Laughlin: "Ghosts along the Mississippi". Ch. Scribner's Sons, New York London, 1948

Eine heiße, feuchte, fruchtbare Erde, in der unter der liebrigen Tätigkeit des Menschen Zuckerrohr wächst, Reis und Tabak, vom Mississippi wie von einem heiligen Nil bespült: das ist Louisiana. Heute ein Glied der Vereinigten Staaten, nivelliert von den Krisen der letzten Jahrzehnte, gestern im nüchternen Ruf der Prosperity, vorgestern ein Traumland, dem im ausgehenden 17. Jahrhundert französische Kolonisten den Namen Louis', ihres Sonnenkönigs, gegeben haben, und dazu, wie ein Schicksal, das Angebinde zweier dunkler A. Denn alles Werdende steht mit seinen Füßen bereits im Tod, entwirft am Boden die Formen der Schemen, in denen es sich eine Weile überleben wird. Nichts tritt ins Licht, das nicht schon seinen Schatten hätte. Große Ereignisse werfen ihn voraus.

Während in der alten Heimat die Dekadence in den kalten Klassizismus wuchs, der die Revolution vorbereitete und überdauerte, feierte in der Architektur Louisianas am großen Strom, mitten im Licht und im Grün das Griechentum noch einmal eine kindliche Renaissance. Helle Häuser, Paläste entstanden, vor denen die Negersklaven die lange schwarze Fessel ihres Tagwerks dahinzogen und ihren traurigen Singsang zum Mississippi trugen, der ihn aufnahm wie ein Saxophon und hinausgurgelte in den Golf von Mexico, wo er sich verlor. Aber diese Renaissance dorischer und ionischer Säulen war von kurzer Dauer und sollte eben von der viktorianischen Dampfschiffgotik abgelöst werden, da wurden die Neger frei, die vorausgeworfenen Schatten, die Kräfte ohne Lohn. Und die Paläste zerfielen.

So zeigt sie das Bilderbuch von *Clarence J. Laughlin*. Leuchtende Fassaden, die Füße im Schatten, Schemen, Steine, Grabsteine. Zeigt sie mit einer Fülle textlicher Dokumentation, mit einer emsig erzielten Vollständigkeit des Bildmaterials, als wolle der Amerikaner in diesen arabesken Ueberflüssen, als wolle er im Zahlenwert des vom Künstler Geleisteten den Wert der künstlerischen Leistung finden. Clarence John Laughlin zeigt sich hier als ein Photograph, der einerseits als ein großer Meister seines Handwerks ein Stück Kulturgeschichte im Bilde darzustellen und anderseits mit der echten Einfalt der künstlerischen Mittel schöpferisch zu gestalten weiß.

Eduard Wahl.

OMBRES LE LONG DU MISSISSIPI

Clarence John Laughlin : "Ghosts along the Mississippi." Ch. Scribner's & Sons. New York London. 1948

Une terre chaude, humide et fertile, dans laquelle, sous l'activité fiévreuse des hommes, poussent la canne à sucre, le riz et le tabac, arrosée par le Mississipi comme par un Nil sacré: voilà l'Etat de Louisiana. Aujourd'hui faisant partie des Etats-Unis, nivelé par les crises des dernières décennies, jouissant hier de la sobre renommée de la prospérité, avant-hier pays de rêves auquel, vers la fin du 17e siècle, les colons français donnaient le nom de Louis, leur «Roi-soleil», auquel le sort ajouta deux sombres A. Car tout ce qui est en devenir se tient déjà par sa racine dans la mort, jette à terre la forme des spectres, dans lesquels les choses se survivent un moment. Rien ne vient au jour qui n'ait déjà son ombre. Les grands événements la projettent devant eux.

Pendant que dans la vieille patrie, la décadence apparaissait dans le froid classicisme qui prépara la révolution et lui survécut, dans l'architecture de la Louisiane au grand fleuve, l'hellénisme célébrait une fois encore une renaissance juvénile, en pleine lumière et en pleine verdure. Des maisons claires, des palais virent le jour, devant lesquels les nègres asservis traînaient la longue chaîne noire de leur labeur quotidien et portaient leur triste mélopée au Mississipi, qui tel un saxophone la reprenait et l'emportait à travers d'innombrables gargouillements jusqu'au golfe du Mexique, où elle se perdait. Mais cette renaissance des colonnes doriques et ioniennes fut de courte durée et ne devait pas tarder à être remplacée par la barbarie victorienne des bateaux à vapeur, juste à l'époque où les nègres reçurent la

liberté, ombres projetées en avant, puissance sans salaire. Et les palais s'écroulèrent.

C'est ainsi que les montre le recueil de photos de *Clarence-J. Laughlin*. Des façades riantes, les pieds dans l'ombre. Spectres. Pierres, pierres tombales. Il les montre avec une abondance de textes documentaires, avec des images dont la plénitude a été obtenue après de soigneuses recherches, comme si l'Américain voulait découvrir dans cette abondance barbare, dans le nombre des réalisations de l'artiste la valeur même de la réalisation artistique.

Clarence-John Laughlin se montre ici en photographe qui, d'une part, en maître absolu de son métier sait reproduire par l'image une tranche d'histoire de la civilisation et d'autre part, obtient d'authentiques créations en utilisant avec une parfaite simplicité les moyens que lui offre son art.

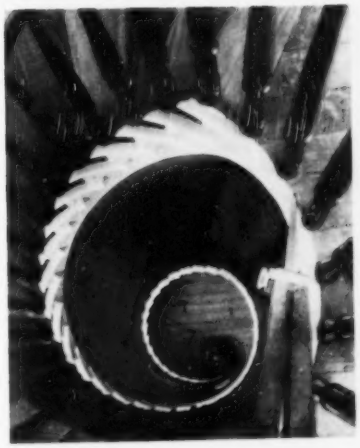
GHOSTS ALONG THE MISSISSIPPI

Clarence John Laughlin: "Ghosts along the Mississippi". Ch. Scribner's Sons, New York London. 1948

Warm, damp, fertile soil, in which under the feverish activity of man grow sugar cane, rice and tobacco, watered by the Mississippi as by a sacred Nile: that is Louisiana. To-day a member of the United States, levelled by the crises of the last few decades, yesterday enjoying the temperate, quiet fame of prosperity, before that a dreamland to which, at the end of the 17th century, the French colonists gave the name of Louis their "Sun King", and added like a fate the gift of two dark A's. For everything that grows stands with its feet already in the grave, and casts upon the ground the shadows of the ghosts in which for a little while it will survive. Nothing enters into the light that has not already its shade. Great events project it forward.

This is how they appear in *Clarence J. Laughlin's book*. Shining façades, feet in the shadow. Ghosts. Stones, grave-stones. All this is shown with a wealth of textual documentation, with an industriously acquired completeness of illustration, as if the American wanted to find in this extravagant superabundance, in the quantity of the artist's work the true value of the artistic performance.

Clarence John Laughlin shows himself here to be a photographer who, on the one hand, like a great master of his craft, knows how to reproduce a section of cultural history in a picture and, on the other hand, how to create with the genuine simplicity of the artistic means at his disposal.



While in the mother country decadence developed into the cold classicism which led up to the revolution and lasted beyond it, in Louisiana with its great river, in the brightness and in the verdure, Hellenism celebrated yet another youthful renaissance. Bright houses, palaces sprang up, in front of which the long black chain of negro slaves dragged the burden of their daily task and bore their sad sing-song to the Mississippi which took it up like a saxophone and gurgled it away out into the Gulf of Mexico where it was lost. But this renaissance of Doric and Ionian columns was of short duration and was just about to be succeeded in its turn by the exaggerated Victorian steamboat gothic style, when the negroes were freed, and the projected shadows and the powers were without recompense. The palaces collapsed.

LICHTFILTER BEIM FARBENFILM

Dr. H. Gordan, Stockholm PSA

Wer Gelegenheit hat, täglich hunderte von Filmen zu beurteilen, die auf den modernen Farbmaterialien von Amateuren und Fachphotographen aufgenommen werden, und sodann eine sachgemäße Entwicklung erfahren haben, bekommt naturgemäß einen Ueberblick über einige sehr charakteristische Fehler, die auf der Aufnahmeseite das Resultat beeinflussen. Wir wollen in diesem Zusammenhang uns zunächst mit einem Punkt aus dieser Fehlergruppe beschäftigen, und dies ist der Farbstich, der durch die Anwendung unpassender Filter hervorgerufen wird.

Es kann gesagt werden, daß ungefähr 50% der eingesandten Filme Fehler dieser Art enthalten. Meist sind diese durch Anwendung von Filtern verursacht, die für die Schwarzweiß-Photographie bestimmt sind. Dort kann man bekanntlich oftmals eine bedeutende Verbesserung neutralgrauer Tonwerte durch Filter erzielen, die der Sensibilisierung der betreffenden Emulsion angepaßt sind. Es wird also — um ein Beispiel anzuführen — durch ein Gelbgrünfilter eine Unterdrückung aller zur Farbe dieses Filters komplementären Töne hervorgerufen, während die Tonwerte im gelbgrünen Gebiet eine Aufhellung erfahren. Dies bedeutet praktisch, daß die Farbe des blauen Himmels relativ dunkler wiedergegeben wird, aber die Farben von Laub und Wiesen in der Landschaft eine hellere Wiedergabe erfahren. Anders liegen die Verhältnisse bei der Farbenphotographie mit einem der modernen Tripackfilme. Wenn wir hier ein derartiges Filter benutzen, so wird dadurch im Dreipacksystem keine gleichmäßige Beeinflussung der drei Schichten erzielt. Diese drei Schichten sind ja nicht in dem Sinne sensibilisiert wie eine panchromatische Schicht es ist, die wir im normalen Negativfilm vorliegen haben. Hier vielmehr liegen drei völlig separat farbenempfindliche Emulsionen vor, die übereinander gegossen sind. Auf die blauempfindliche Schicht, die dem Objektiv am nächsten liegt, folgt die grünempfindliche und sodann die rotempfindliche. Zwischen der blau- und der grünempfindlichen Schicht aber liegt noch als Zwischenguß eine Gelbfilterschicht. Diese ist notwendig, um die vollständige Farbseparation zu erzielen, d. h. die Wirkung der blauen Strahlen auf die beiden unteren Schichten auszuschließen.

Wenn wir nun vor das Kameraobjektiv ein weiteres Gelbgrünfilter schalten, so findet eine Schwächung der blauen Strahlen, die auf die oberste blauempfindliche Schicht einwirken sollen, in einem solchen Maße statt, daß sich in dieser Schicht kaum mehr ein Negativ bilden kann. Dies geschieht jedoch ungeschwächt in den beiden unteren Schichten des Tripacks. Die Folge davon ist, daß in der darauf folgenden *Umkehr*entwicklung sich die gelbe Farbe der obersten Teilschicht vollständig ausbilden kann. Wir haben also als Resultat einen Gelbschleier. Es genügen schon verhältnismäßig schwache Gelbfilter, resp. Gelbgrünfilter dazu, um den eben geschilderten Effekt zu erreichen.

Der hier berichtete Fall behandelt ein Zusatzfilter vor dem Objektiv. Er ist ein Spezialfall für die praktische Aenderung der Farbe des für die Aufnahme benutzten Lichtes. Hier handelt es sich um einen mehr oder minder monochromatischen Lichteffekt. In gewissem Sinne analoge Verhältnisse, also Filtereffekte, liegen jedoch auch vor, wenn man den Film bei einer Lichtquelle verarbeitet, für die er ursprünglich nicht bestimmt ist.

Bekanntlich sind die normalen Farbfilmsorten stets in zwei Emulsionstypen erhältlich, von denen die eine für mittleres Tageslicht, die andere für elektrisches Glühlicht bestimmt ist. Unter Tageslicht wird dabei ein Gemisch von direktem Mittagssonnenlicht und Himmellicht verstanden, dessen Farbtemperatur in der Regel bei etwa 5800° K angesetzt wird. Der internationale Standard für das Glühlicht bei der Farbphotographie nimmt eine Temperatur von 3200° K als bestgeeignet für die Sensibilisierung der üblichen Farbfilme dieser Art an. Von den Hauptvertretern der modernen Farbenfilme sind Agfacolor, Anscocolor und Kodachrome sowie Ektachrome Typ B in je einer Emulsion für jeden der beiden Verwendungszwecke vorhanden. Kodachrome wird außerdem noch in dem sogenannten Typus A hergestellt, der für 3400° K bestimmt ist.

Es ist also nicht ohne weiteres möglich, diese beiden Filmtypen bei jeder beliebigen Lichtquelle durcheinander anzuwenden. Was würde beispielsweise erfolgen, wenn man, wie es oftmals geschieht, einen Kunstlichtfarbenfilm bei Tageslicht benutzt? Die drei übereinander liegenden Schichten sind bei diesem Emulsionstyp derart sensibilisiert, daß z. B. eine Grauskala neutral wiedergegeben wird, wenn die benutzte Lichtquelle die Farbtemperatur 3200° hat. Hierauf allein ist die Sensibilisierung abgestimmt. Ist die benutzte Lichtquelle aber 5800°, so enthält sie einen bedeutend größeren Prozentsatz an blauer Strahlung. Hierauf reagiert der Farbfilm objektiv, indem die Wiedergabe des Blaus mit einer viel größeren Intensität erfolgt, als sie das Auge wahrzunehmen vermag, das sich unter derartigen Bedingungen weitgehendst an die Farbtemperatur der Lichtquelle akkommodiert. Es liegen also hier prinzipiell sehr ähnliche Phänomene vor wie bei der Anwendung eines Farbfilters vor Filmen dieser Art.

Wir haben gesehen, daß der Kunstlichtfilm auf die Farbtemperatur, für die der Tageslichtfilm geeignet ist, mit einer starken Blaufärbung reagiert. Die umgekehrten Verhältnisse liegen vor, wenn man den Tageslichtfilm mit elektrischem Licht etwa von 3200° exponiert. Hier ergibt sich eine Bevorzugung der roten und gelben Farbentöne, sodaß der Effekt eines Orangefilters auftritt. Hiermit sehen wir bereits, daß wir gewisse Möglichkeiten haben, diese Filtereffekte zu kompensieren; wir müssen nämlich Kompensationsfilter schaffen, die sich mit dem entstehenden Farbüberschuß der falschen Richtung zu einem neutralen Grau ergänzen. Dies Neutralgrau gilt jedoch für die Sensibilisierung und Farbbildung der Farbenfilme und muß nicht notwendig völlig identisch mit dem neutralen Grau sein, das das Auge durch das Kompensationsfilter wahrnehmen würde. Praktisch jedoch kommt das Filter dem visuellen Eindruck meist ziemlich nahe.

Kompensationsfilter von diesem Typus gibt es eine ganze Anzahl. Sie können nicht ohne weiteres miteinander vertauscht werden, d. h. es ist nicht jedes Kompensationsfilter für Tageslichtemulsion bei Kunstlicht oder das entsprechende für die umgekehrten Verhältnisse für sämtliche Filmsorten verwendbar. Kleine Unterschiede in den Sensibilisierungseigenschaften verlangen gewisse Abweichungen in der spektralen Transparenz dieser Filter. Dies gilt jedoch nur, wenn man die absolut optimalen Resultate erzielen will. Für praktische Zwecke kann man sehr wohl mit einer Standardisierung auskommen.

Es seien daher die wichtigsten der im Handel befindlichen Kompensationsfilter für den genannten Zweck an dieser Stelle angeführt. Das erste Filter dieser Art für Kunstlichtfilm bei Sonnenlicht wurde vor dem Krieg von der Agfa herausgebracht und war organisch weiter entwickelt worden aus Lichtfiltern, die sich s. Z. für die additiven Kontrastfilme und -platten dieser Firma bewährt hatten. Aehnliche Filter waren viele Jahre früher bereits von Lumière gebracht worden. Das Orangefilter der Agfa hatte die Bezeichnung K 19.

Dem gleichen Zweck dient das mit dem Erscheinen des Anscocolorfilms herausgebrachte Konversionsfilter Nr. 11 von Ansco. Uebrigens können die Filter für Anscocolor, resp. Agfacolor nicht miteinander vertauscht werden. Zwar ist der Farbton ein ähnlicher, aber der Agfacolor-Kunstlichtfilm braucht für Sonnenlicht eine weit stärkere Kompensation. Während bei Ansco Nr. 11 der Verlängerungsfaktor nur eine halbe Blendenstufe beträgt, ist der entsprechende für Agfacolor fast zwei Stufen. — Mit einer modernen Optik mit großer

Blendenöffnung kann man also für praktische Zwecke stets brauchbare Exponierungsverhältnisse schaffen.

Für Kodachrome sind zum gleichen Zweck Spezialfilter geschaffen worden, die die Bezeichnung Nr. 85 B tragen. Ihr Farbton ist etwas rötlicher, sodaß sie nicht ohne weiteres mit den andern Filmsorten verwendet werden können.

Weit ungünstiger liegen die Verhältnisse hinsichtlich der Belichtungszeit bei Filtern für den umgekehrten Zweck, nämlich für die Verwendung von Tageslichtemulsion bei elektrischem Licht der Temperatur 3200°. Auch für diesen Zweck gab es ein Spezialfilter der Agfa bereits vor dem Krieg, das die Bezeichnung K 69 trug. Für den gleichen Zweck wurde von Ansco das Konversionsfilter Nr. 11 hergestellt. Die entsprechenden Filter für Kodachrome tragen die Bezeichnung Nr. 80.

Die angeführten Filter für Agfa, resp. Ansco haben einen Verlängerungs-faktor von 4—5, sodaß eine Vergrößerung der Blendenöffnung um etwa zwei Stufen erforderlich ist. Es hat sich als unmöglich gezeigt, einen befriedigenden Kompromiß in der Farbwiedergabe ohne derartigen Lichtverlust zu erzielen.

Da derartige Filter im Handel oftmals schwer erhältlich sind, seien im Nachfolgenden zwei Vorschriften gegeben, mit denen man entsprechende Farbtöne auf ausfixiertem, dünnem Planfilm erzielen kann. Geeignet ist ein Material, das keinen Lichthofschutz enthält und infolgedessen völlig farblos und klar fixiert werden kann. Als Beispiel sei der Wash-off-Film genannt. Die fixierten Filme werden gründlich gewassert und getrocknet. Danach folgt unter kräftiger Bewegung Baden in einer der folgenden Lösungen:

1. Orangefilter Nr. 205 (für Kunstlichtemulsion bei Sonnenlicht)

Beizen Orange 018 Brauns 0,1%	100 ccm
Filtergelb 0,2%	20 ccm
Wasser	ad 200 ccm

2. Blaufilter Nr. 407 (für Tageslichtemulsion bei 3200° Lampe)

Durazol blue G 200 ICI 0,5%	15 ccm
Durazol red 2 B 150 ICI 0,5%	2 ccm
Wasser	ad 200 ccm

Badezeit: 2 Minuten bei 18°, kräftige Bewegung.

Die Badedauer beträgt für beide Filter bei 18° zwei Minuten. Die Farblösungen müssen vor dem Gebrauch filtriert werden, da sich Fällungen zu bilden pflegen. Es sei darauf hingewiesen, daß der Farbton sich während des Trockenprozesses ändert.

Folienfilter dieser Art sind vom optischen Gesichts-punkt unbedenklich; denn es besteht bei ihnen keine Gefahr für Verzeichnung. Es muß jedoch vorausgesetzt werden, daß die Oberfläche frei von Eingerabdrucken etc. bleibt, da sonst störende Diffusion auftreten kann.

Der soeben geschilderte Spezialfall der Ueberführung oder Konversion von Farbfilmsorten, deren Sensibilisierung für eine Farbtemperatur bestimmt ist, zur Anwendung beim Licht einer andern Farbtemperatur ist ein Spezialfall, und — wie wir bereits andeuteten — muß die beste Konversion dieser Art, absolut die spezielle Sensibilisierung und spätere Farbbildung der betreffenden Filmsorten berücksichtigen. Es ist jedoch mit sehr gutem Erfolg versucht worden, eine allgemeine Lösung für sämtliche genannten Filmsorten zu finden, die zwar einen Kompromiß, aber einen sehr gangbaren Weg bedeutet.

Es sind dies die Harrison-Filter. In diesem Falle ist ein System darauf aufgebaut, lediglich die Farbtemperatur der verschiedenen Lichtquellen zu berücksichtigen und mit Hilfe von 22 abgestuften Filtern die zahlreichen verschiedenartigen Lichtquellen so weit in ihrer Farbtemperatur ineinander überzuführen, wie dies überhaupt mit Filtern möglich sein kann.

Die genannte Firma hat einen speziellen Farbtemperaturmesser mit subjektiver Ablesung geschaffen, der diese Ueberführung erleichtert. Es befinden sich in der Serie Orangefilter und Blaufilter verschiedener Stärke. Die Orangefilter oder Coral tragen die Bezeichnung C 1 8 bis C 7 und die Blaufilter B 1 8 bis B 8. Die Orangefilter der verschiedenen Stärken finden ihre Anwendung sowohl für den geschilderten Zweck der Benutzung von Kunstlichtfilm der verschiedenen Typen bei Tageslicht wie auch gegebenenfalls für die Farbumstimmung ungeeigneter Kunstlichtquellen für einen bestimmten Typ des Kunstlichtfarbfilms. Hat man also z. B. für einen Film der normalen 3200° Sorte eine Lampe zur Verfügung, die 3400° aufweist, so kann man deren Farbtemperatur mit Hilfe eines solchen Filters — in diesem Falle eines schwächeren Orangefilters C 1 8 — auf die richtige Temperatur herabsetzen. Die Temperatur 3400° findet sich z. B. bei den Zweistundenlampen Nitrafot S.

Entsprechend bedient man sich, in Fällen wo die Farbtemperatur erhöht werden muß, eines der entsprechenden Filter aus der blauen Serie. Hat man also z. B. Tageslichtfarbfilm, der für etwa 5800° sensibilisiert ist, so verwendet man zum Ausgleich eines der stärkeren Blaufilter dieser Serie (B 5), wenn man als Lichtquelle die Farbphotolampen 3200° zur Verfügung hat. Hat man dieselben Lampen, aber den Kodachromefilm Typ A mit einem Anwendungsgebiet von 3400°, so genügt eines der schwachen Blaufilter dieser Serie (B 1 8). Es ist auf diese Weise möglich, die weitgehendsten Variationen zu erzielen.

Wie aus diesen Angaben ersichtlich, stimmen die Farbtöne der Harrison-Filter nicht mit denen der vorher angegebenen Fabrikate überein. Sie stellen aber eine Kompromißlösung dar, die unter den gegebenen Bedingungen das optimale Resultat in der Farbwiedergabe zeitigen kann. In diesem Falle liegen Filter vor, die unter genauer Berücksichtigung der Farbtemperaturen konstruiert worden sind. Entsprechende Filter, die jedoch individuelle Variationen ohne direkte Berücksichtigung der Farbtemperaturen gestatten, gibt es sowohl von Ansco wie von Kodak. Es sind dies die Farbkorrekturfilter oder Color correction filters, abgekürzt CC filters.

Die Filter von Ansco sind dadurch sehr bekannt geworden, daß bei der Herstellung der Printonkopien sowohl die charakteristischen Farbstiche der jeweiligen Emulsion wie auch der Farbstich des zu kopierenden Originals damit auskompensiert werden. Diese Kompensation erfolgt so, daß man versucht, durch eine Reihe von Kontrollexpositionen den vorhandenen Farbstich festzustellen und ihn dann durch eine Kombination dünngefärbter Filter in der Komplementärfarbe zu neutralem Grau zu ergänzen. Demgemäß sind diese Filter in jeder der drei Grundfarben hergestellt worden, und zwar in Gelb, Magenta und Cyan. Jede dieser Farben erschien in vier Intensitäten, von denen die folgende Nummer jeweils die doppelte Intensität besitzt. Sie tragen folgende Bezeichnungen:

Gelb	23,	24,	25,	26
Magenta	33,	34,	35,	36
Cyan	43,	44,	45,	46

Diese Filter können außer für den oben genannten Zweck auch zur Kompensation solcher Farbstiche benutzt werden, die für eine bestimmte Emulsion von Farbfilmen bei der Entwicklung bekannt geworden sind. Wie sich aus der Anzahl der oben angeführten Filter ergibt, sind die Kombinationsmöglichkeiten sehr zahlreich. Die Möglichkeit der völligen Ausschaltung von Farbstichen ist durch eine solche Filterserie gegeben. Zur Kompensation genügen stets Filter aus höchstens zwei der drei angeführten Grundfarben, da mit gleichen Endziffern versehene drei Filter sich jeweils zu *neutralem* Grau ergänzen und somit nur eine Lichtschwächung mit sich bringen würden, z. B. die Nummern 24, 34 und 44. — Die entstehende Schwierigkeit ist allerdings die optische Diffusion, falls man mehrere solche Filter vor dem Objektiv kombiniert. Es besteht jedoch die Möglichkeit, nach der oben geschilderten Methode Einfärbungen von Folien nach der durch Versuche gefundenen optimalen Kombination vorzunehmen, sodaß man dann nur ein einheitliches Filter des betreffenden Mischfarbtons als Folie vor dem Objektiv benutzt.

Die hierzu geeigneten Farbstoffe sind z. B.:

Filtergelb (Gurr)
Pyronin (Gurr)
Kiton Reinblau V (Ciba)

Auf die näheren Konzentrationsverhältnisse und Badezeiten kann im einzelnen hier nicht eingegangen werden. Es sei nur soviel gesagt, daß man mit 0,01 bis 0,05 %igen Lösungen und Badedauern von 2—3 Minuten meist zu günstigen Resultaten gelangt.

Einen Farbfiltersatz zur Erzielung von Farbkorrekturen auf dem Filterwege mit zahlreichen Feinabstufungen hat auch die Firma Kodak in den Handel gebracht. Der Aufbau entspricht im großen und ganzen dem besprochenen Anscofiltersatz. Die Zahl der Stufen und die Zahl der Farbtöne ist bei Kodaks »Color Compensating Filters« jedoch größer als bei Ansco. Der Satz enthält zunächst die drei Primärfarben Gelb, Magenta und Cyan. Diese treten jedoch nicht nur in drei, resp. vier Intensitäten für jeden Farbton auf, sondern es sind deren sieben. Die Konzentration schwankt zwischen $^1/_8$ der willkürlichen Einheit, die die Nummernbezeichnung 24, resp. 34 und 44 trägt, bis zu einer Intensität vom Achtfachen der Einheit. Außerdem werden diese Filter noch in den entsprechenden Nuancen von Rot, Grün und Blau, also den Farben der Separationsfilter, mit gleichen Intensitätsstufen geliefert.

In der allerletzten Zeit hat Kodak eine Revision der Filtereinteilung mit einer zweckmäßigen Abstufung der Farbstoffkonzentration geschaffen. Ziemlich gleichzeitig erschien ein spezieller Filter zur Korrektur der Blautendenz zahlreicher Kodachromemulsionen.

Während es sich hier um ausgesprochene Farbkorrekturfilter handelt, werden auch von Kodak Filter zur Beeinflussung der Farbtemperatur im Sinne der vorher beschriebenen Harrison-Filter hergestellt. Doch ist der Satz weit weniger umfassend, denn er besteht aus vier Stück bläulichen Filtern CC3—CC6 und drei Stück bräunlichen Filtern CC 13—CC15. Die Farbtöne dieser Filter weichen von den Harrisonschen bedeutend ab, und ihre Intensität ist sehr gering, sodaß sie praktisch kaum einen Filterfaktor aufweisen.

Ergänzend sei bemerkt, daß auch die Agfa einen umfassenden Farbkorrekturfiltersatz mit sehr zahlreichen Abstufungen geliefert hat, der s. Z. hauptsächlich für die Farbstichausschaltung bei der Verarbeitung des Agfacolorpapiers und beim Kopieren der Agfacolor-Positiv-Kinofilme Verwendung fand und jetzt wiederkommt.

Bei allen bisher angeführten Filtern zur speziellen Anpassung der Farbtemperatur der benutzten Lichtquellen an die Sensibilisierung des Filmes sind bisher lediglich solche Filter berücksichtigt worden, die unmittelbar vor dem Objektiv Verwendung finden. Es bedarf jedoch des Hinweises, daß nicht in allen Fällen die Befestigung des Filters vor dem Objektiv notwendig oder gegeben ist. Sehr oft vielmehr wird ein solches Filter vor die Lichtquelle verlegt. Der bekannteste Spezialfall ergibt sich bei der Verwendung der Vacublitze. Diese besitzen auf Grund der hohen Farbtemperatur der verbrennenden Magnesiumlegierung einen sehr starken Gehalt an Ultraviolett. Außerdem tritt eine Aenderung der Farbtemperatur auf, die Korrekturfilter für einwandfreie Farbwiedergabe notwendig macht.

Will man einen solchen Blitz für die Tungsten-type des Farbfilms benutzen, so hat man die Möglichkeit, ein UV absorbierender Filter entweder vor das Objektiv zu verlegen oder als Lack zum Ueberzug des Lampenblitzes zu verwenden. Vor dem Objektiv benutzt man Folien, die entweder mit Aeskulin oder verschiedenen Naphtoldisulfosäure-Salzen — z. B. R-Salz oder G-Salz — getränkt sind. Bei Anwendung auf dem Glaskolben des Blitzes finden Tauchlacke ähnlicher Zusammensetzung Verwendung. Hier benutzt man auch oft gewisse organische Nitroverbindungen, die stark UV absorbieren müssen, aber keinen explosiven Charakter aufweisen dürfen. Der Vorteil mit der Anbringung des Filters auf dem Lampenkolben ist der völlige Fortfall jeder Diffusionsmöglichkeit.

Für den Tageslichtblitz erweist sich die Anwendung eines Blaulackes als zweckmäßig. Der Farbton muß in diesem Falle wesentlich heller und mehr cyanblau sein als der des vorher beschriebenen Kompensationsfilters für gewöhnliche Glühlampen, da die Temperatur des Vacublitzes eine wesentlich höhere ist, im Durchschnitt ca. 4000°. Es sei darauf hingewiesen, daß man anstelle der Lacke auch blaues Zellophan zum Einwickeln benutzen kann. Ein Farbstoff, der hierfür zur Einfärbung gut geeignet ist, ist Durazol G 200 (ICI). — Die Glühlampen mit entsprechend gefärbtem Glaskolben finden bisweilen auch Verwendung, doch ist ihr Farbton meist nicht genügend auf den Tageslichtfarbfilm abgestimmt (zuviel Rottransparenz).

Im Anschluß an die bisher beschriebenen Filter, die ja in der Hauptsache der Anpassung der Farbtemperatur für Emulsionen gegebener Sensibilisierung an variable Lichtquellen diente, wollen wir jetzt noch auf einige Spezialfälle eingehen. Im Zusammenhang mit der Einführung des Agfacolorfilms in den Jahren 1937 und 1938 wurde eine ganze Reihe von Filtern empfohlen, deren Zweck teilweise eine Aenderung der Farbtemperatur und teilweise die Ausschaltung spezieller Fehler war, die mit dem Tripackfilm im allgemeinen und mit dem Agfacolorfilm im besonderen zusammenhingen. Da dieser Film an Verbreitung wieder sehr gewinnt, und die Angaben im großen und ganzen auch für die andern Tripackfilme gelten, wollen wir einige derartige Filter kurz besprechen.

Es wurden damals z. B. verschiedene Filter empfohlen, die als Spezialfall die Aenderung der Farbtemperatur des Sonnenlichtes bei niedrigem Sonnenstand zur Aufgabe hatten. Es war also beabsichtigt, die unter Umständen starken Farbänderungen, die diese Tages-, resp. Abend- oder Morgenstimmungen mit sich bringen, in einer Richtung zu kompensieren, die den Film der normalen Wiedergabe bei Mittagslicht näher bringen sollte. Inwiefern derartige Filter eine Berechtigung haben, ist eine offene Frage, denn in der Mehrzahl der Fälle wird man den Stimmungsgehalt derartiger Aufnahmen nicht unterdrücken, sondern hervorheben wollen. Es muß übrigens dahingestellt werden, ob die Farbtemperatur der Sonne in den späten Nachmittagsstunden nicht unter sonst gleichen atmosphärischen Bedingungen wesentlich von dem Breitengrad abhängt. Ein Korrektionsfilter in dem gleichen Sinne, aber entgegengesetzt im Farbton, wurde für die Verhältnisse geschaffen, die bei bedecktem Himmel auftreten, dessen Farbtemperatur bei ca. 10 000° liegt. Daß derartige Filter wie die eben genannten bei Agfacolor eine noch stärkere Bedeutung als bei allen andern Tripackfilmen besitzen, hat seine Hauptursache in der starken Tendenz der meisten Agfacoloremulsionen zu übertriebener Cyanwiedergabe. In diesem Zusammenhang ist auch ein anderer Spezialfall von sehr großer Bedeutung, und bei diesem handelt es sich nicht mehr um eine Aenderung der Farbtemperatur in dem angegebenen Sinne, vielmehr ist es hier ein Filtereffekt, der kompensiert werden soll. Die Frage betrifft das Photographieren von Innenräumen bei normalem Tageslicht, das durch normale, sogenannt farblose Fenster kommt. Die Farblosigkeit dieser Fenster ist eine scheinbare. Sie haben vielmehr eine grüne Eigenfarbe, die zwar das Auge in der Regel nicht wahrnimmt, die aber der Farbfilm registriert. Bei einer normalen Exposition ist der Effekt unter allen Umständen wahrnehmbar, bei Unterbelichtung jedoch ist er sehr viel intensiver. Eine Kompensation ist mit bestem Erfolg möglich, wenn man ein Magentafilter nicht zu großer Intensität (etwa entsprechend Anscos 34) vor das Objektiv schaltet. Der Filterfaktor zwischen 1,5 und 2 muß naturgemäß berücksichtigt werden.

Ein weiterer Spezialfall, der für alle Tripackfilme zutrifft, ist der Ueberschuß an Ultraviolettstrahlung in all den Fällen, wo stark reflektierende Oberflächen — speziell in der Landschaft — auftreten. Wir denken hierbei an solche Motive, bei denen Wasser die Hauptrolle spielt, also Strandbilder, und auch an Schneemotive vor allem im Hochgebirge. In allen derartigen Bildern erhält man ohne Anwendung eines Filters eine kräftige Blaufärbung sowohl der Schattenpartien wie auch der direkt beleuchteten Motivteile. Ein Ausgleich ist hier jedoch in allen Fällen möglich. Die Filter, die hier zur Benutzung gelangen, sollen jedoch nur eine Eigenschaft haben: sie sollen das wirksame Ultraviolett, das ja in dem dicken Glas der Objektive nur zum kleinen Teil absorbiert wird, so weit wie möglich an der schädlichen Beeinflussung der Filmschicht verhindern.

Filter dieses Typs gab es von Agfa und von Kodak (Wratten Nr. 2 A, Haze). Am bekanntesten jedoch sind die drei verschiedenen Stärken UV 15, 16 und 17 von Ansco. In der Mehrzahl der Fälle wird das Filter Nr. UV 16 angewandt, da dieses den Standardbedingungen entspricht. UV 15 hat einen schwächeren und UV 17 einen stärkeren Absorptionseffekt. Bei allen UV-Filtern andrer Marken sollte man darauf achten, daß die Fluoreszenz sich in mäßigen Grenzen hält, da hierdurch unter Umständen eine scheinbare Diffusionswirkung hervorgerufen werden kann. In jedem Falle ist die Benutzung der vorher für

Vacublitze angegebenen Filter möglich. Es muß jedoch in diesem Zusammenhang davor gewarnt werden, zur UV-Absorption Filter mit ausgesprochen gelber Eigenfarbe zu benutzen. Es ist richtig, daß die UV-Absorption bei derartigen Filtern eine besonders kräftige ist, aber die gelbe Eigenfarbe teilt sich dem Bilde unter allen Umständen mit.

Eine spezielle Kompensation mit Filtern verlangt auch der Ektachromefilm. Er hat bei Standardentwicklung die bekannte Tendenz zur Ueberentwicklung des Cyan. Durch ein Filter 34 läßt sich dieser Farbstich mit Erfolg kompensieren. Noch verstärkt tritt der gleiche Stich auf diesem Material bei langer Exposition und starker Abblendung auf.

Als ein Spezialfall zur Erziehung eines wärmeren Farbcharakters — vor allem bei Agfacolor-Film — sind auch eine Reihe Filter empfohlen worden, die ihrer Transmissionskurve nach als dichroitische Filter bezeichnet werden müssen. Sie haben die Eigenschaft, aus dem Spektrum einige Bereiche selektiv herauszufiltrieren. In diesem Sinne sind zuerst Gläser mit seltenen Erden (Didym) angewandt worden. Später hat es sich gezeigt, daß auch Farbkombinationen aus einem violetten und einem gelben Farbstoff verschiedener Intensität imstande sind, einen Cyanstich durch selektive Absorption erfolgreich zu verhindern. Die Filter nach Windisch, Lifacolor etc. wie auch das Topasfilter der Agfa waren von einem entsprechenden Typ.

Eine Lichtquelle, die an Bedeutung zunimmt, ist die Tageslicht-Leuchtröhre. Ihr Farbcharakter schwankt mit dem Fabrikat. Beispielsweise wird für Ektachrome Tageslichtfilm und sog. Tageslichtröhre CC 33 als Kompensator empfohlen, für B-Film desselben Typus und sog. weiße Leuchtröhre CC 34 + 95 (Dies ist ein spezielles helles Orangegelbfilter). Das optimale Filter für diese Lichtquellen ist jedoch aus oben genannten Gründen schwer zu standardisieren und bedarf stets experimenteller Festlegung. Das Gleiche gilt für den Elektronblitz mit empfohlenem CC 33.

Ehe wir diese Uebersicht über die Filter abschließen, sei noch auf ein Filter eingegangen, das an Popularität in starker Zunahme begriffen ist, denn seine Anwendungsmöglichkeiten sind sehr groß. Gemeint sind hier die verschiedenen Arten der Polarisationsfilter. Sie sind teils neutralgrau, teils bräunlich in der Durchsicht. Ihre Haupteigenschaft ist, wie bekannt, die Ausschaltung von Oberflächenreflexen im Motive, wenn man sie in einem bestimmten Winkel zum Lichteinfall auf dem Objektiv befestigt. Ein sekundärer Effekt, der hierbei erzielt wird, ist die Verstärkung der Himmelsfarbe unter einem bestimmten Einfallswinkel. Eine Verstärkung kann auch bei zahlreichen anderen Objektivfarben — immer abhängig vom Einfallswinkel des Lichtes — eintreten. Der Filterfaktor ist hierbei allerdings ein bedeutender (6- bis 8mal). Daß solche Filter zur Demonstration und zum Photographieren der eigenartigen Polarisationsfarben-Phänomene in der Mikrophotographie oder bei Anwendung von Cellophan im Strahlengang ebenfalls Verwendung finden können, sei hier nur angeführt.

Als ein mit dem Objektiv verbundenes Filter wirkt in gewissem Sinne der Antireflexbelag. Dieser reflektiert ja in der Mehrzahl der Fälle blau und hat entsprechend eine dazu komplementäre Farbe in der Durchsicht. Eine derartige Filterfarbe kommt jedoch nicht besonders stark zur Geltung, da es bei der Benutzung solcher Objektive für die gleiche Filmrolle meist an Vergleichsmöglichkeiten fehlt. Ueberhaupt sei darauf hingewiesen, daß alle Objektive auch sonst eine charakteristische Eigenfarbe des Glases besitzen, die sich dem Farbenfilm mitteilt in Form eines generellen Filtereffektes, wie er vorher für Glasfenster beschrieben ist.

Nach den verschiedenen Ausführungen ist die Frage wohl naheliegend, ob es überhaupt möglich ist, auf Tripackfilmen ohne Anwendung von Filtern zu photographieren. Diese Frage muß naturgemäß bejaht werden, vorausgesetzt, daß die verhältnismäßig eng definierten Anwendungsbedingungen der betreffenden Filmsorte genau berücksichtigt werden. Hiermit erhält man bei richtig durchgeführter Entwicklungstechnik einwandfreie Resultate. Will man jedoch das Optimum an Farbwiedergabe aus einem gegebenen Film herausholen, so wird die Anwendung eines der vorher besprochenen Filter, die ja auch Vorbilder für zahlreiche andre hier nicht erwähnte Filterfabrikate mit entsprechenden Eigenschaften waren, in der Mehrzahl der Fälle nicht umgehen lassen.

Großer internationaler Photo-Wettbewerb 1950

mit internationaler Jury

Die CAMERA, Internationale Monatsschrift für Photographie und Film, veranstaltet einen großen internationalen Photowettbewerb für Berufsphotographen und Amateure. Zweck dieses Wettbewerbs ist, die besten Photographen aus allen Ländern kennenzulernen und aus einer Fülle von Photomaterial die bestpublizierten Bilder für eine Veröffentlichung in der CAMERA auszulesen. Es soll ein Wettbewerb für alle Photographierenden sein, an dem sich die bekanntesten Namen mit den still Schaffenden und die Jungen mit ihren Meistern messen können. Eine internationale Jury, bestehend aus den Herren Daniel Masclet, Paris (Frankreich), Bruno Stefani, Mailand (Italien), Adolf Lazi, Stuttgart (Deutschland), Dr. Zelger, Luzern (Schweiz), und Walter Läubli, Redaktor der CAMERA, wird die Auslese der Bilder treffen.

Jedermann kann sich mit sechs Photos an diesem Wettbewerb beteiligen (handkolorierte Aufnahmen und Farbendiapositive sind nicht zulässig). Die Photos sind unaufgezogen im Format von mindestens 18×24 cm und höchstens 30×40 cm frankiert einzusenden an: CAMERA, Internationaler Photowettbewerb, Luzern, Schweiz. Schluß des Einsendetermins ist der 30. September 1950.

Grand concours international de photographie 1950

Avec jury international

CAMERA, revue internationale de la photographie et du film, organise un grand concours international de photographie pour professionnels et amateurs. Le but en est de découvrir les meilleurs photographes de tous les pays et, sortant du lot, les meilleures photos, de leur donner l'occasion de paraître dans la revue CAMERA. Dans ce concours ouvert à tous les photographes, les plus jeunes pourront se mesurer avec leurs maîtres, les noms les plus célèbres avec ceux qui sont encore inconnus.

Un comité international composé des membres suivants: Daniel Masclet, Paris (France), Bruno Stefani, Milan (Italie), Adolf Lazi, Stuttgart (Allemagne), Dr Zelger, Lucerne (Suisse), et Walter Läubli, rédacteur de CAMERA, sélectionnera les photos. En plus des diplômes et des distinctions prévues, une somme de 2000 fr. sera répartie entre les concurrents les plus qualifiés selon le talent de chacun d'eux. Non seulement toutes les photos primées paraîtront ensuite dans CAMERA, mais on prévoit en outre une grande exposition.

Chaque photographe peut participer à ce concours en présentant six photos; les photos coloriées à la main et les diapositives en couleurs ne sont pas admises. Les photos non collées et d'un format minimum de 18 × 24 cm. et maximum de 30 × 40 cm. sont à envoyer, port payé, à: CAMERA, Concours international de photographie, Lucerne (Suisse). Dernier délai d'envoi: 30 septembre 1950.

Great International Photographic Competition 1950

With International Jury

CAMERA, the international magazine for photography and moving picture, is organizing an International Photographic Competition for professional and amateur photographers. The purpose of this competition is to discover the best photographers of all countries and to choose from the mass of entries the best photographs for publication in CAMERA. It is to be a competition for all photographers, in which the young and their masters, the famous names and those as yet unknown, can match their skill.

The photographs will be selected by an international jury consisting of the following: — Daniel Masclet, Paris (France), Bruno Stefani, Milan (Italy), Adolf Lazi, Stuttgart (Germany), Dr. Zelger, Lucerne (Switzerland), and Walter Läubli, Editor of CAMERA.

Each photographer may submit as many as six photographs in this competition (hand-coloured photographs and colour transparencies will not be accepted). Photographs should be unmounted and between 8 × 10 inches and 12 × 16 inches in size. They should be sent post-paid to: CAMERA, International Photographic Competition, Lucerne, Switzerland. Closing date for entries: September 30th, 1950.

Photographen unter sich

Les photographes entre eux

Photographer's notes

1 ***Auf Weißenberg***

In nächster Nähe findet eine Alpler-Kilbi statt, und deswegen ist man auch da. Auf einmal aber ist der Vordergrund vergessen. Fast aus dem Nichts erhebt sich eine schwarze Wolkenwand, rasche Wechsel folgen, dort ein Stück blauer Himmel, drüben ein wilder Wirbel. Hinter dem Grat steigt eine weiße Burg empor. Jetzt, jetzt abdrücken! Nur Wolken, ein einsamer Bergrücken, dunkle Felsbänder sind auf dem Bild — mehr wäre zuviel. Panchromat. Film. Orangefilter. F 9, $\frac{1}{50}$ Sek.

2 ***Pferde***

Mein treuer Begleiter auf Bergtouren ist eine Contessa-Nettel-Klappkamera, die älter ist als ich, und mit welcher schon alle Photos meines Vaters entstanden sind. Sie hat nicht allen Komfort, aber was sie hat, ist recht. Größe, Gewicht und Möglichkeiten, besonders für Landschaftsaufnahmen, stehen für mich im rechten Verhältnis, wenn genau überlegt werden muß, was im Rucksack mitgenommen werden soll. 1
Schnappschüsse liegen der Frauen schon weniger gut, aber manchmal freuen einen die Resultate doch.
Nein, das Pferd stand nicht schon Pose. Es kam geradewegs auf mich zu, nicht schnell, aber doch so, daß ich im Eifer beim Abdrücken den Apparat ganz schief hielt. Aber man kann ja vergrößern und schneiden — Panchromat. Film. F 9, $\frac{1}{100}$ Sek.

3 ***Auf dem Genfer See***

Dampfschiffe locken mich immer. Himmel, Wasser, Rundsicht — wenn man da keine Sujets findet! Voller Leben flattern drei Fahnen am Mast, und den Gegensatz dazu bilden die Linien der Drahtseile. Der Himmel ist leicht überzogen und tritt ganz zugunsten des Vordergrundes zurück. Welche Lust, beim Vergrößern den Ausschnitt auszuwählen! Panchromat. Film. F 9, $\frac{1}{200}$ Sek. 2

4 ***Wohlensee bei Bern***

Juli, brennende Mittagssonne. Träge zieht schmutziges Wasser unter der Brücke hindurch und ein Fischerboot gleitet langsam. Der Fischer ist unbewußt so freundlich, die Rute hochzuhalten. Damit haben wir eine Vertikale zu den beiden Diagonalen Boot und Ufer. Panchromat. Film, F 9, $^1/_{100}$ Sek.

5 ***Sense bei Flamatt***

Das Flußchen glitzert in der Sonne, die Perspektive paßt mir, und trotzdem liege ich faul im Gras neben der Brücke. Immerhin wird fleißig gegen den Himmel geblinzelt, bis die große Kumulus endlich geruht, an die gewünschte Stelle zu segeln. Das Bild ist einfach, es soll nur etwas ausdrücken: Sommer. Panchromat. Film, F 8, $^1/_{100}$ Sek.

H. Schneider, Marges

3

1 ***Au Weissenberg***

Tout près de là avait lieu une foire de montagne, et pour cette raison, je m'y trouvais également. Mais tout d'un coup, le premier plan est oublié. Sortant du vide en quelque sorte, se dresse un gros mur de nuages; des changements rapides interviennent, ici un morceau de ciel bleu, là-bas un tourbillon sauvage. Derrière la crête se dresse une citadelle blanche. Vite, appuyez sur l'obturateur, vite! Il n'y a rien sur la photo que des nuages, une crête solitaire de montagne, des bandes de rochers noires — davantage serait superflu. Film panchro, écran orange, F:9, $^1/_{50}$ sec.

2 ***Chevaux***

Le fidèle compagnon de mes excursions en montagne, c'est un appareil pliant Contessa-Nettel, qui est plus âgé que moi et avec lequel déjà mon père a pris toutes ses photos. Il n'est pas muni de tous les perfectionnements modernes, mais tel quel, il est bon. A mon avis, taille, pouds et possibilités, surtout pour des photos de paysage, sont en harmonie, si l'on tient compte exactement de ce qu'on doit emporter dans son sac de montagne.

Les instantanés ne sont pas en vérité ce qui lui réussit le mieux, mais souvent quand même les résultats ne donnent pas que du mécontentement. Non, le cheval ne se tenait pas ainsi dans une belle pose. Il venait droit à moi, pas vite, mais quand même de telle façon que dans mon empressement, j'ai tenu l'appareil de biais. Mais on peut toujours agrandir et couper... Film panchro, F:9, $^1/_{100}$ sec.

4

3 ***Sur le lac Léman***

Les bateaux à vapeur me séduisent toujours. Ciel, eau, espace — si l'on ne réussit pas à y trouver des sujets! Pleins de vie, trois drapeaux flottent au mât, et les lignes des câbles font un contraste avec eux. Le ciel est légèrement couvert et se tient en retrait, cédant la place au premier plan. Quelle joie, pendant l'agrandissement, de choisir le découpage. Film panchro, F:9, $^1/_{200}$ sec.

4 ***Le Wohlensee près de Berne***

C'est au mois de juillet, le soleil de midi est brûlant. L'eau bourbeuse passe lentement sous le pont et un bateau de pêcheur dérive paisiblement. Sans qu'il s'en doute, le pêcheur est assez aimable pour tenir sa canne en l'air. Ainsi nous avons une ligne verticale pour faire contraste avec les deux diagonales du bateau et de la rive. Film panchro, F:9, $^1/_{100}$ sec.

5

5 ***Sense près de Flamatt***

Le ruisseau scintille au soleil, la perspective me plaît, et cependant je m'étends ainsi dans l'herbe près du pont. Pourtant j'observe le ciel en clignant des yeux, jusqu'à ce que le grand cumulus se décide enfin à venir se placer à l'endroit désiré. L'image est simple, elle ne doit exprimer qu'une chose: l'été. Film panchro, écran jaune clair, F 8, $^1/_{100}$ sec.

H. Schneider

1 ***On the Weissenberg***

A mountain fair was taking place in the neighbourhood and I went along to see it. All at once however the foreground is forgotten. Almost out of nothing rises a black wall of cloud; quick changes follow, here a patch of blue sky and over there a wild whirl. Behind the ridge a white castle towers up. Now, now is the moment to release the shutter! Only clouds, a lonely ridge and dark bands of rocks are in the picture — anything more would have been too much. Panchromatic film, orange filter, f 9, $^1/_{50}$ sec.

2 ***Horses***

My faithful companion on mountain trips is a Contessa-Nettel folding camera which is older than I am, and with which my father took all his photographs. It has not got all the latest gadgets, but those it has are good. Size, weight and the possibilities it offers, particularly for landscape photographs, are all just right when it comes to choosing what to take in my rucksack.

When taking snapshots, it is never quite so successful; however, often enough the results can be surprisingly pleasing.

No, the horse did not stand there in this beautiful pose. It was coming straight at me, not quickly, but fast enough for me in my excitement to hold the camera all crooked as I was taking the picture. But it is always possible to enlarge and to cut... Panchromatic film, f 9, $^1/_{100}$ sec.

3 ***On the Lake of Geneva***

Steamers have always fascinated me. Sky, water, view all round — how could one fail to find a subject here! The three flags at the mast flutter full of life and, as a contrast, there are the lines of the cables. The sky is slightly overcast and recedes to the advantage of the foreground. What pleasure during the enlarging to choose the section desired! Panchromatic film, f 9, $^1/_{200}$ sec.

4 ***Lake Wohlen near Berne***

July, scorching mid-day sun. Muddy water flowing lazily under the bridge and a fisherman's boat floating slowly by. The fisherman, without knowing it, has been kind enough to hold his rod up in the air. In this way we have a vertical to the two diagonals of boat and bank. Panchromatic film, f 9, $^1/_{100}$ sec.

5 ***Sense near Flamatt***

The stream sparkles in the sun, the perspektive pleases me, and yet I lie lazily in the grass near the bridge. However I studiously watch the sky, until a large cloud finally condescends to drift into the desired position. The picture is simple, it only has to express one thing — summer. Panchromatic film, light yellow filter, f 8, $^1/_{100}$ sec.

H. Schneider

PHOTO-AUSSTELLUNGEN

P. S. A. 1950 INTERNATIONAL EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY OF THE COLOR, MOTION PICTURE, NATURE AND PICTORIAL DIVISIONS

The Baltimore Museum of Art
Oct. 18th – Nov. 1st, 1950
Closing day for entries: Sept. 16th
Address: Ernest C. North, Exhibition Chairman
6209 Frederick Rd. Baltimore 28, Maryland, U. S. A.

THE LONDON SALON OF PHOTOGRAPHY

To be held at the Galleries of the Royal Society of Painters in Water Colours
September 16th – October 14th, 1950
Last day for receiving pictures at the Gallery: August 30th, 1950.
Address: The Hon. Secretary, The London Salon of Photography, 26-27, Conduit Street, New Bond Street, London W. 1

FOTOSALON OF AMSTERDAM 10th INTERNATIONAL JUBILEE FOCUS
"ARTI ET AMICITIAE" ART GALLERY AMSTERDAM

September 16th – October 1st, 1950
Last day for receiving prints: August 21st, 1950
Address: Direction 10th International Jubilee Focus Fotosalon of Amsterdam, Zuider Stationsweg 33, Bloemendaal, Holland.

1950 CHICAGO INTERNATIONAL EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY MUSEUM OF SCIENCE AND INDUSTRY

October 28th – November 26th, 1950
Closing Date: October 7th, 1950
Address: Chicago International Exhibition of Photography, c/o Chicago Camera Club
137 N. Wabash Ave., Chicago 2, Ill., U. S. A.

XXXVIIIe SALON INTERNATIONAL D'ART PHOTOGRAPHIQUE DE PARIS

Du 14 octobre au 2 novembre 1950.
Dernier délai: 1er septembre 1950

Adresse: M. le Secrétaire de la Société française de Photographie
51, rue de Clichy
Paris 9e – France

LUCKNOW INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

Section A for Pictorial prints in monochrome
Section B for Colour prints and slides
Entry Fee: Rs. 4 — or 5 shillings of 1 dollar in each section
Closing date: 15th December 1950.
Address: The Hon. Salon Secretary, U. P. Amateur Photographic Association, 10, Cantonment Road, Lucknow, India.

LANCASTER PHOTOGRAPHIC SOCIETY OPEN PHOTOGRAPHIC EXHIBITION ART GALLERY, STOREY INSTITUTE, LANCASTER

September 16th until September 30th, 1950
Closing date: Saturday, August 19th, 1950
Address: Mr. G. M. Bland, The Public Library, Lancaster or Mr. G. F. Robertson, 16, Cheapside, Lancaster, England

XXVe FOTOSALON VAN FOTOCLUB „OOSTBURT" GENT

1er – 15th October 1950
Last day for receiving prints: 1st September 1950
Address: Jan Vermeulen, De Pintelaan, 102, Ghent, Belgium

Photo Fritz Henle

MITTEILUNGEN

LOUIS PHILIPPE CLERC

zur Vollendung seines 75. Lebensjahres am 29. August 1950

Lieber Herr Kollege Clerc!

Als ich letzthin das Vergnügen hatte, in Paris Ihr Gast zu sein, und ich mich, Ihre unermüdliche Arbeitskraft sowie Ihr unverwüstliches Gedächtnis sei es in Fachfragen, sei es bei der Führung durch Ihre herrliche Vaterstadt bewundernd, so nebenher nach Ihrem Alter erkundigte, war ich nicht erstaunt zu hören: »soixante cinq, moins quatre mois«, denn älter hatte ich Sie nach Ihrer Vitalität auch nicht eingeschätzt. Später kamen mir aber doch Bedenken, und ein Blick in die Literatur belehrte mich denn auch, daß ich mich verhört hatte und daß Sie tatsächlich vor der »Soixante quinze« standen. Nun ist sie erreicht — aber nur auf dem Papier! — und ich spreche hier wohl im Namen ungezählter Fachkollegen aller Länder, wenn ich Ihnen zu diesem Jubiläum die allerherzlichsten Glückwünsche ausspreche, verbunden mit der Hoffnung, daß Sie noch lange mit unverminderter Freude und mit dem gewohnten jugendlichen Schwunge an Ihrem Lebenswerk zu unser aller Nutzen weiterbauen können.

Eigentlich weiß ja jeder, was uns Ihr Lebenswerk bedeutet und worin es besteht, denn der jüngste Student oder Laborant kennt und lernt aus Ihren Büchern, und wir alle haben aus Rat aus Ihrem unsterblichen Referatenorgan »Science et Industries Photographiques«, das mit Recht unser photographisches Gedächtnis genannt wird. — Bei sich daheim, am Boulevard St-Jacques 32 bis, haben Sie allerdings, wie ich jetzt weiß, eine noch viel wertvollere Kostbarkeit dieser Art — Ihre Kartei. Hier haben Sie mit Ihrer zierlichen Schrift Tausende und aber Tausende von Abhandlungen, Arbeiten und Notizen der photographischen Weltliteratur fein sauberlich nach Namen, Sachen und Daten in schön geordneten Kästen seit Jahrzehnten niedergelegt — vermutlich unter Verbrauch ebensovieler selbstgerollter Zigaretten, deren Reste gleich sorgfältig in Reih und Glied nach einem Arbeitstage in Ihrem großen Aschenbecher liegen.

Aber im Ernst: Die Kartei arbeitet mit bewundernswerter Präzision. Denn wenn man Ihnen auch eine noch so ausgefallene Frage stellt, so erhält man postwendend eine mit Zitaten durchsetzte erschöpfende Auskunft, die man sich natürlich auch aus Ihren ausgezeichneten Büchern besorgen kann.

Mit der gleichen unfaßbaren Geschwindigkeit gelingen Ihnen aber auch neben Ihren vielen laufenden Arbeiten Übersetzungen auswärtiger Manuskripte, einerlei, in welcher Kultursprache sie abgefaßt sind, und welches der vielen photographischen Themen (von den organisch-chemischen Sensibilisatoren bis zum Fernsehen) sie behandeln. Wir haben uns daher auch alle mit lebhafter Zustimmung gefreut, als Ihnen für Ihre umfassende und unentbehrliche Tätigkeit auf photographischem Gebiet im Jahre 1922 die Périgot-Medaille der »Société Française de Photographie« als höchste Anerkennung dieser Gesellschaft überreicht wurde.

All diese Riesenarbeit wurde Ihnen erleichtert durch Ihre liebe, verständnisvolle, Ihr Tagewerk umsorgende Lebensgefährtin, die mit stiller und humorvoller Umsicht (und mit einem entzückenden, verwöhnten Kätzchen) Ihr schönes Heim musterhaft versorgt, dabei aber Ihr statiöses Arbeitszimmer mit den ungezählten Stößen und Stapeln von Akten, Manuskripten, Korrekturen, Bildern und Notizen ehrfürchtig respektiert. Unsere aufrichtigen Wünsche mögen also auch in gleicher Weise für Madame Clerc gelten.

So begrüße ich Sie beide in alter — Politik und Kriege überdauernder — Freundschaft!

Ihr J. Eggert.

Die Veröffentlichungen von L. P. Clerc:

La Chimie du Photographe, 5 Bände, Paris 1896—1900
Verlag H. Desforges.

La Photographie Pratique, Paris 1903.
Verlag Mendel.

Aide-mémoire pratique de Photographie, Paris 1908
Verlag Baillère.

Reproductions Photomécaniques monochromes.
Encyclopédie Scientifique, Doin, Paris 1909 (2. Aufl. 1925).

Reproductions Photomécaniques polychromes
Doin, Paris 1920.

Application de la Photographie Aérienne
Doin, Paris 1919.

Manipulations chimiques
P. C. N., 2 Bände, Geißler, Paris 1910; Michel, Paris 1922.

Ilford Manuel of Process Work (en anglais)
Ilford-London 1924.

L'Amateur Photographe (Manuel de vulgarisation)
6. Aufl. 1920—1926, Paris Photo-Opéra.

9 traductions anglaises ou allemandes, de 1902—1926, dont 7 aux »Publications Photographiques«, P. Montel, Paris.

La Technique Photographique, 2 vol.
4e éd., Paul Montel, Paris 1947.

Structure et Propriétés des Couches Photographiques, 2e éd.
Revue d'Optique, Paris 1948.

La technique des reproductions photomécaniques, 2 vol., Etabl. Bouzard-Calmels, Paris 1948.

Journées Internationales de Science Photographique Zurich, avril 1949, Ed. Revue d'Optique, Paris 1950.

»TRIUMPH«-ENTLADUNGS-BLITZGERÄT

Ein moderner Photograph kommt heute bei Ballaufnahmen, Reportagen oder Aufnahmen, die er unter ungünstigen Beleuchtungsbedingungen machen muß, ohne ein zuverlässiges Blitzgerät nicht mehr aus. Die Triumph Manufacturing Company in Chicago hat deshalb zwei der Praxis angepaßte Hochintensitäts-Entladungs-Blitzgeräte geschaffen. Bei beiden Geräten findet die Entladung eines Kondensors über eine spezielle mit Xenon-Gas gefüllte Entladungslampe statt. Bei diesem Vorgang strahlt die Entladungslampe für kurze Zeit ein sehr starkes Licht mit einer Farbtemperatur von über 6000° abs. aus. Dadurch wirkt das ausgestrahlte Licht sehr aktinisch und kommt in seiner spektralen Zusammensetzung dem Tageslicht nahe. Somit ist es auch möglich, für Blitzlichtaufnahmen mit diesen Geräten Tageslicht-Farbenfilme zu verwenden. Allerdings empfiehlt sich, bei vorwiegend kalter Färbung des Aufnahmegegenstandes ein leichtes Korrektionsfilter, sei es ein Aufsteckfilter für die Kameraoptik oder ein Cellophanfilter für die Lichtquelle zu verwenden. Es sind auch Filter beiderlei Arten erhältlich, die die Farbtemperatur soweit verringern, daß für die Aufnahmen ebenfalls Kunstlicht-Farbenfilm verwendet werden kann. Der Umstand, daß das ausgestrahlte Licht eine sehr hohe Farbtemperatur aufweist, erschließt zudem die Möglichkeit, diese Blitzgeräte

für Außenaufnahmen bei Tag zu verwenden. Durch das Blitzlicht wird eine gleichmäßige Ausleuchtung und durch die sehr kurze jedoch intensive Einwirkung ein feinkorniges Negativ erzielt, das weich in seinen Kontrasten und doch scharf an Einzelheiten ist.

Damit der Blitz-Abbrand genau im Zeitpunkt der größten Verschlußöffnung erfolgt, sind die Triumph-Geräte mit einer sinnvollen Reguliervorrichtung, und um Fehlresultate auszuschließen mit einer Kontrollampe ausgerüstet, die durch Aufleuchten jeweils anzeigt, daß der Kondensor genügend aufgeladen ist und das Blitzgerät sich in Funktionsbereitschaft befindet.

Es handelt sich um folgende zwei Arten von Triumph-Geräten:

1. Ein tragbares handliches Blitzgerät «Repeating Flash», das keinen Säureakkumulator benötigt, sondern seinen Betriebsstrom durch acht Trockenbatterien-Einzelzellen von 1,5 Volt erhält. Diese Eigenschaft erhöht nicht nur die Lebensdauer des Gerätes selbst, sondern ermöglicht auch ein bequemes, sauberes Arbeiten. Mit einer Ladung von 8 Trockenbatterien lassen sich 250—300 Blitze auslösen, die ein Licht mit einer Farbtemperatur von 6800° abs. abgeben. Bei der Entladung ist jeweils eine Elektrizitätsmenge von 60 W Sek. wirksam. Das Gewicht des Gerätes ist mit ca. 4,5 kg in betriebsfertigem Zustand sehr gering. Der Batterie- und Gerätekasten hat eine Größe von 70 · 170 · 230 mm. Die Blitzdauer beträgt $\frac{1}{5000}$ Sek.

2. Blitzgerät «Power Flash», welche an das Lichtnetz angeschlossen werden können, da sie mit Wechselstrom betrieben werden. Die Geräte können durch einen Kameraverschluß-Kontakt oder durch eine eingebaute, auf gleichmäßiges Licht nicht reagierende Photozelle, mittels dem erzeugten Licht eines andern Blitzgerätes ausgelöst werden. Dadurch fallen beim Gebrauch von mehreren «Power Flash» die üblichen Verbindungskabel weg, und die Auslösung aller Geräte erfolgt praktisch verzögerungsfrei. Diese Geräte geben ein Licht mit einer Farbtemperatur von 6500° abs. ab. Von diesen Geräten sind zwei Modelle auf den Markt gebracht worden, nämlich: Modell 70, bei welchem für die Blitzdauer von $\frac{1}{1000}$ Sek. eine Elektrizitätsmenge von 60 W Sek. für die Entladung wirksam ist. Das Modell 80 mit einer Elektrizitätsmenge von 180 W Sek. bei einer Blitzdauer von $\frac{1}{450}$ Sek. ist 3mal stärker und vermag deshalb einen größeren Umkreis zu erhellen.

BUCHBESPRECHUNGEN

Zwei Buchbesprechungen

Der Frühling dieses Jahres hat der photographischen Fachliteratur zwei Bücher beschert, die es verdienen, näher angesehen zu werden. Einmal deshalb, weil sie sich mit Themen befassen, die sich gegenwärtig besonderen Interesses erfreuen, und dann, weil sie sich in schöner Weise stofflich ergänzen, obwohl sie ganz unabhängig voneinander verfaßt wurden und doch gewissermaßen aus einer Quelle stammen; die Verfasser sind nämlich beide langjährige Mitarbeiter der Agfa, die jetzt durch die Zonengrenze getrennt sind. Wir betrachten zunächst das aus dem östlichen Sektor kommende Buch:

Farbenphotographie, ein Lehrbuch der neuen Lichtbildkunst

von Dr. Herman J. Lummerzheim. 129 Seiten (mit alphabetischem Register), 68 Abbildungen und 16 Farbtafeln. Verlag für Radio-Foto-Kinotechnik GmbH., Berlin-Borsigwalde, 1950.

«Was dem Leser bis hier als Grundlage übermittelt wurde, ist wohl auch für den verständlich, der überhaupt noch keine Kamera in der Hand gehabt hat. Es ist aber schon mehr, als man braucht, um mit Aussicht auf Erfolg anfangen zu können. Der Erfahrene wird sogar feststellen, daß die Grundlagen manches enthalten, was in andern Lehrbüchern fehlt.»

Mit diesen Worten leitet der Verfasser vom ersten Teil (Grundlagen) seines vortrefflichen Buches zu dem praktischen Teil über. Und in der Tat kann man in dem ganzen Werkchen feststellen, daß es von jemandem geschrieben wurde, der hoch über der Materie steht, und der die Gelegenheit benutzt, seine Leser nicht nur mit den Elementen der Farbenphotographie, sondern mit den allgemeinen Grundlagen seines Faches bekannt und vertraut zu machen. Das Buch ist zwar leicht und faßlich und in dem gefälligen Plauderton geschrieben, der sich heute in der Amateurliteratur eingebürgert hat. Das lassen schon die Kapitelüberschriften erkennen: «Die Linse zeichnet ein Bild», «Die Chemie hält das Bild fest», «Der Photograph sorgt dafür, daß das Bild schon wird», «Die Kamera und was damit zusammenhängt» usw. Aber allein die Tatsache, daß der Verfasser der Besprechung der Optik über 20 Seiten mit vielen erklärenden Bildern widmet, zeigt, wie ernst es ihm darum zu tun ist, den Stoff möglichst grundlich zu behandeln. Die gleiche Sorgfalt wird späterhin der Besprechung der Lichtquellen, der Schwarzungskurve, der Empfindlichkeit, dem Belichtungsspielraum und der Farbenempfindlichkeit sowie der Entwicklung der Schichten zugewandt. Nach diesen Vorbereitungen wird der Blick schließlich auf die Farbe und ihre Wiedergabemöglichkeiten gelenkt, wobei sich bald das Hauptaugenmerk auf die heutigen Dreischichtenverfahren richtet. Auch diese Abschnitte sind mit vielen wertvollen Anregungen auf Grund der reichen Erfahrungen des Verfassers durchsetzt. Was der Leser aber nicht erwarten darf, sind Rezepte und Vorschriften über die Farbentwicklung für das Umkehr- oder das Negativ-Positivverfahren, wie sie in guter Auswahl für den Schwarzweiß-Prozeß neben vielen sonstigen Tabellen und Zahlen sowie Angaben über Normen, Dezimalklassifikation und photographisches Schrifttum gegeben werden. Alles in allem wird der Amateur, aber auch der routinierte Fachmann, das Buch gern zu Rate ziehen, besonders wegen vieler wertvoller Einzelheiten, die er sonst in der Literatur nicht in so übersichtlicher Form findet. — Und nun das Gegenstück aus Westdeutschland:

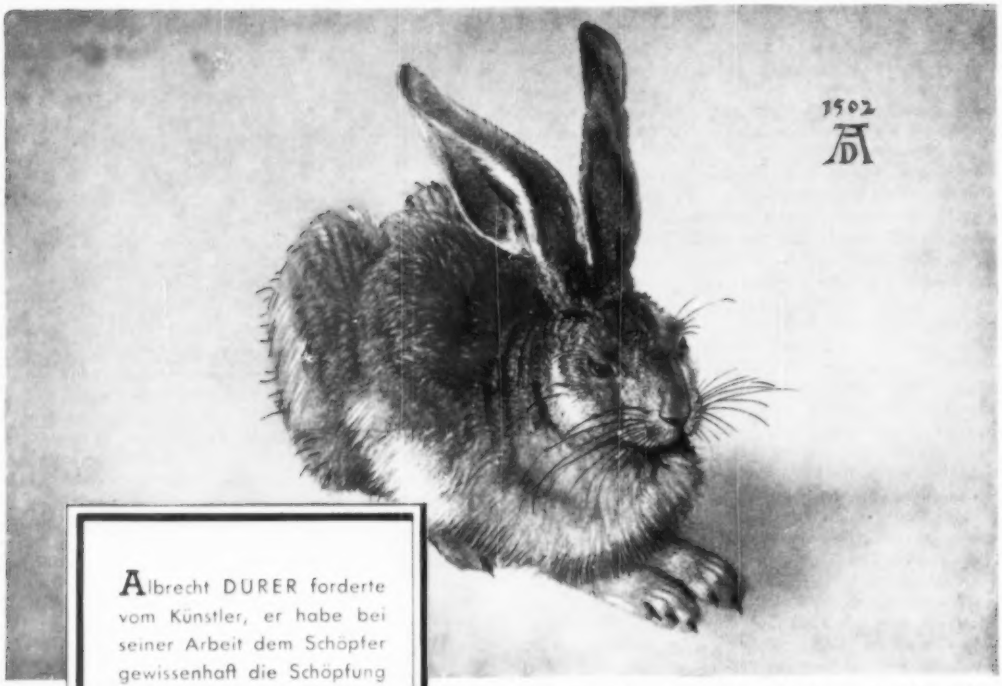
Agfacolor

von Dr. Heinz Berger, 136 Seiten (mit alphabetischem Register), mit einer Originalvergrößerung auf Agfacolor-Papier, 14 Bildtafeln in Vierfarbendruck und 45 großteilteils farbigen Textabbildungen, Verlag W. Girardet, Wuppertal, 1950.

Mit diesem Buch werden wir mitten in eine Materie hineingeführt, von der wir bisher trotz vieler Literatur noch wenig hinsichtlich des eigentlichen praktischen Kernes wußten.

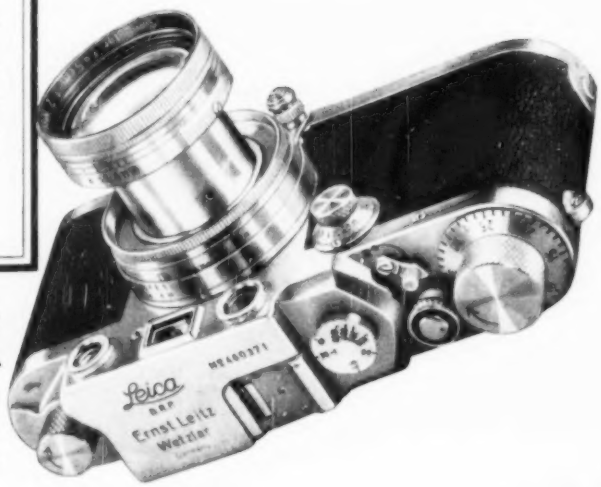
«Das Agfacolor-Buch gibt den Stand der Technik vom 1. März 1950 wieder», schreibt der Verfasser lapidar in seinem Vorwort. Und so ist es. Nach 50 einleitenden Seiten, die sich mit der Geschichte und der Theorie des Prozesses befassen, und die bereits eine Fülle von Aufklärungen enthalten, die höchstens dem Näherstehenden vertraut waren, der die Entwicklung dieses Gebietes schon lange verfolgt hat, bringt der ganze übrige Teil des Buches ausschließlich Behandlungsvorschriften. Rezepte und alle erdenklichen Einzelheiten über den Agfacolor-Negativ-Positiv-Prozeß vom Dunkelkammerfilter über die Mosaikfiltersätze für den Kopiervorgang bis zu den Quellen der Fehler und ihre Verhütung. Anweisungen über die Haltbarkeit von Chemikalien und Bildern sowie über deren günstigste Lagerung — allerdings mit Ausnahme des Farb-Umkehrprozesses, der nur hier und da gestreift wird. Alles dies stellt der Verfasser in leicht faßlicher, systematisch gut gegliederter Form an Hand vieler Beispiele dar, von denen vor allem auf die eindrucksvollen Probekopien auf den bunten Tafeln 6/7, 10/11 und 14/15 hingewiesen sei, an denen man die Wirkungsweise der 3 Mosaikfilter mit seinen 8 — 36 (mal 3!) Teilfeldern auf den Tafeln 8 und 9 in den Farben Gelb, Purpur, Gelb Blaugrün und Purpur Blaugrün in ihren 36 Abstufungen deutlich erkennen und diese wichtige vom Schwarz-Weiß-Prozeß abweichende Arbeitsweise gut verstehen kann. Wer also das Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren praktisch ausüben will, wird sich mit dieser inhaltsreichen Schrift sehr eingehend beschäftigen müssen.

Beide Bücher sind somit in der Tat «komplementär», denn sie ergänzen einander vortrefflich, wobei man an der gediegenen Ausstattung kaum bemerkt, daß sie zeitlich nebeneinander an verschiedenen Stellen entstanden sind. *J. Eggert, Zürich.*



„Der Hase" von Albrecht Dürer (1502 n. Chr.)

Albrecht DURER forderte vom Künstler, er habe bei seiner Arbeit dem Schöpfer gewissenhaft die Schöpfung nachzurechnen. Als anspruchsvolles Beginnen erscheint uns heute dieses Verlangen des großen Meisters; stehen der modernen Lichtbildkunst doch die optischen Hilfsmittel zur Verfügung, Gottes herrliche Natur wirklichkeitsgetreu in Sekundenschnelle einzufangen.



Leica

die Kamera unserer Zeit

ERNST LEITZ, OPTISCHE WERKE, WETZLAR

Sie sparen 8 Fr.

wenn Sie heute noch Ihr Exemplar
des künstlerisch berühmten

U. S. CAMERA JAHRBUCH 1951

bestellen. Bei sofortiger Bestellung wird Ihnen das Jahrbuch zum Vorzugspreis von Fr. 24.— reserviert
(Preis ab 1. September Fr. 32.—)

RAYELLE FOREIGN TRADE SERVICE
5700 Oxford Street, Philadelphia 31, Pa.

Bestellungen aus Europa nimmt entgegen:
CAMERA-VERLAG, LUZERN 2

Hätten Sie Lust,

Bildredaktor

an einer illustrierten Wochenzeitschrift zu werden?
Wir sind bereit, geeignete Bewerber systematisch zu schulen und bei genügenden Fähigkeiten auf die spätere Uebernahme eines Postens als Bildredaktor vorzubereiten. Die Ansprüche, die ein solcher Beruf stellt, sind groß und weitgehend, darum kommen nur Bewerber mit einer guten Allgemeinbildung in Frage, die photographieren können, journalistische Kenntnisse besitzen und Verständnis für Bild, Graphik und Gestaltung haben. Ausführliche Offerten mit Lebenslauf, Arbeitsproben und Bild sind erbeten unter Chiffre 313 an „Camera", Luzern.

Zu verkaufen komplette

Fachkamera Sinar 4/5 inch.

Zubehör: 6 Doppelkassetten, 1 Filmpackkassette, 1 Xenar 1:4,5 F = 21 cm, 1 Angulon 1:6,8 F = 12 cm, 1 Angulon 1:6,8 F = 9 cm, 1 Imagon 1:5,8 F = 20 cm; alle Objektive mit Verschluß. 1 Linhofstativ IV mit Spezialkopf und Mitteltrieb.
Neupreis der ganzen Ausrüstung Fr. 3368.—. Es ist aller in ganz einwandfreiem, ungebrauchtem Zustand eingebaut im Koffer. Die Ausrüstung wird an das höchste Angebot einzeln oder gesamthaft verkauft. Offerten sind zu richten unter Chiffre OFA 8330 R an Orell Füßli-Annoncen, Aarau.

ZU VERKAUFEN

Verkäuflich

Primarflex

6 × 6 cm, folgende Objektive: Tessar 3,5 10 cm, Primoplan 2,8 18 cm, Makroplasmat 2,8 10 cm, Tessar 4,5 18 cm, Plaubel Telepeconar Argus, 150 W. Projektor. Anfragen unter Chiffre 310 an die „Camera", Luzern.

Zu verkaufen

Reflex-Korelle II

Spiegelreflexkamera, 6 × 6 cm, Schlitzverschluß, 2—1/500 Sekunden, Auswechseloptik, Tessar 2,8, 8 cm, mit Zubehör und Tasche, in Ia Zustand, Fr. 400.—. M. Baumann, Grünaustraße, Menziken (Aargau).

Zu verkaufen

Leica

mit Elmar 3,5 cm, neuestes Modell, Rolleiflex-Automat, Ed. Huber, Dufourstr. 8, Weinfelden.

Zu verkaufen

Retina IIa

mit Bereitschaftstasche samt verschiedenem Zubehör, 1 Belichtungsmesser Electro-Bewi mit Etui, 1 Rondinax Tageslicht-Entwicklungsdose, 1 Vergrößerungsapparat Luminax 24 × 36. Alles in Ia Zustand zum Occasions-Preis gegen bar von Fr. 700.— (Nettopreis Fr. 930.)—, 1 Rolleicord F:4,5 mit Zubehör Fr. 240.—. A. Hüsler, Egerkingen, Solothurn.

ÉCOLE des ARTS et MÉTIERS de VEVEY

Cours pratiques de photographie en couleur pour photographes professionnels, marchands photographes et leurs employés.

Le traitement de la photographie en couleur sur papier AGFA

Début des cours: 4 septembre 1950.
Durée: 1 semaine (44 heures).
Prix: **fr. 150.—**. Les bains sont compris dans le prix; en revanche, le matériel positif et négatif est à la charge des participants.
Les inscriptions sont à adresser au Secrétariat de l'Ecole, qui fournira volontiers tous renseignements complémentaires.

Nur eine einwandfrei funktionierende Kamera gibt Gewähr für gute Aufnahmen.
Auf Grund guter Kenntnisse und Erfahrung besorge ich Ihnen sämtliche Reparaturen an Kameras und alle Spezialanfertigungen und Sonderzubehöre.

W. Härdi, Uerkheim Aarg. Suisse
Werkstätte für Photomechanik Telephon (064) 5 13 48

Entwickeln Sie Ihre

ANSCO-FARBENFILME

selbst!

Komplette Garnitur für je 1 Liter Bad Fr. 9.75 (ausreichend für ca. 6 Filme). Gebrauchsanweisung wird mitgeliefert. Sämtliche übrigen Entwickler- und Fixierchemikalien stets frisch und preiswürdig.
Drogerie z. Hirschenplatz, Zürich 1 Tel. 32 14 79

PHOTO-BEDARF

Wir bitten unsere verehrten Leser, bei Neuanschaffungen und Kauf von Photomaterialien

unsere Inserenten

besonders zu berücksichtigen und sich hiebei auf die «Camera» zu beziehen.

THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Founded 1853 for the advancement of all branches of photography.

Membership open to all interested in photography, whatever their nationality.

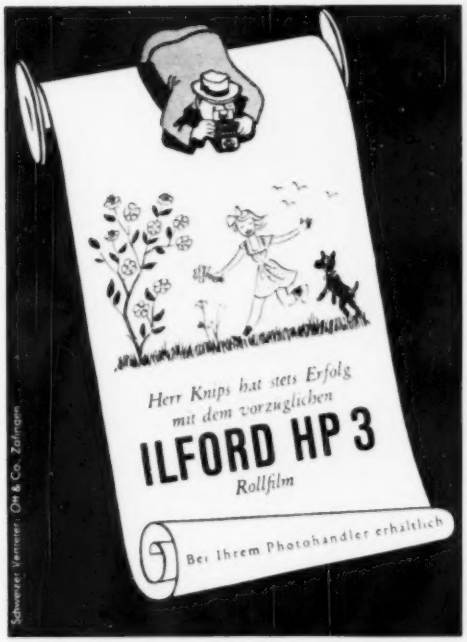
A. R. P. S. (Associate) and F. R. P. S. (Fellow) are established qualifications throughout the world.

THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL

Indispensable to serious photographers: gratis to all members.

Information from:

THE SECRETARY, 16 PRINCES GATE
LONDON S. W. 7, England



Omag **immer führend**

OMAG-Filter über den ganzen Erdball verbreitet, als Höchst-Qualitätsfilter bekannt.

Die lange Erfahrung der Firma OMAG und die Wünsche der Fachhändler finden ihren Ausdruck in der heutigen Qualität.

Heute Filter auch in vergüteter Qualität lieferbar. Alle vergüteten Filter sind als OMAG-Filter gekennzeichnet.

OMAG OPTIK U. MECHANIK AG., NEUALLSCHWIL/BL.

International in scope, yet as American as ham and eggs . . .

PSA JOURNAL

This monthly official publication of the Photographic Society of America is available to photographers everywhere. Five dollars (U. S. funds $ 5.00) buys *both* PSA JOURNAL for 12 months *and* a full year's membership in PSA. In other words, $ 5 for a complete camera magazine and friendly association with accomplished photographers–a bargain in anybody's money.

Send name, address, and $ 5.00 to

PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.
PSA JOURNAL, Kutztown, Penna., USA.